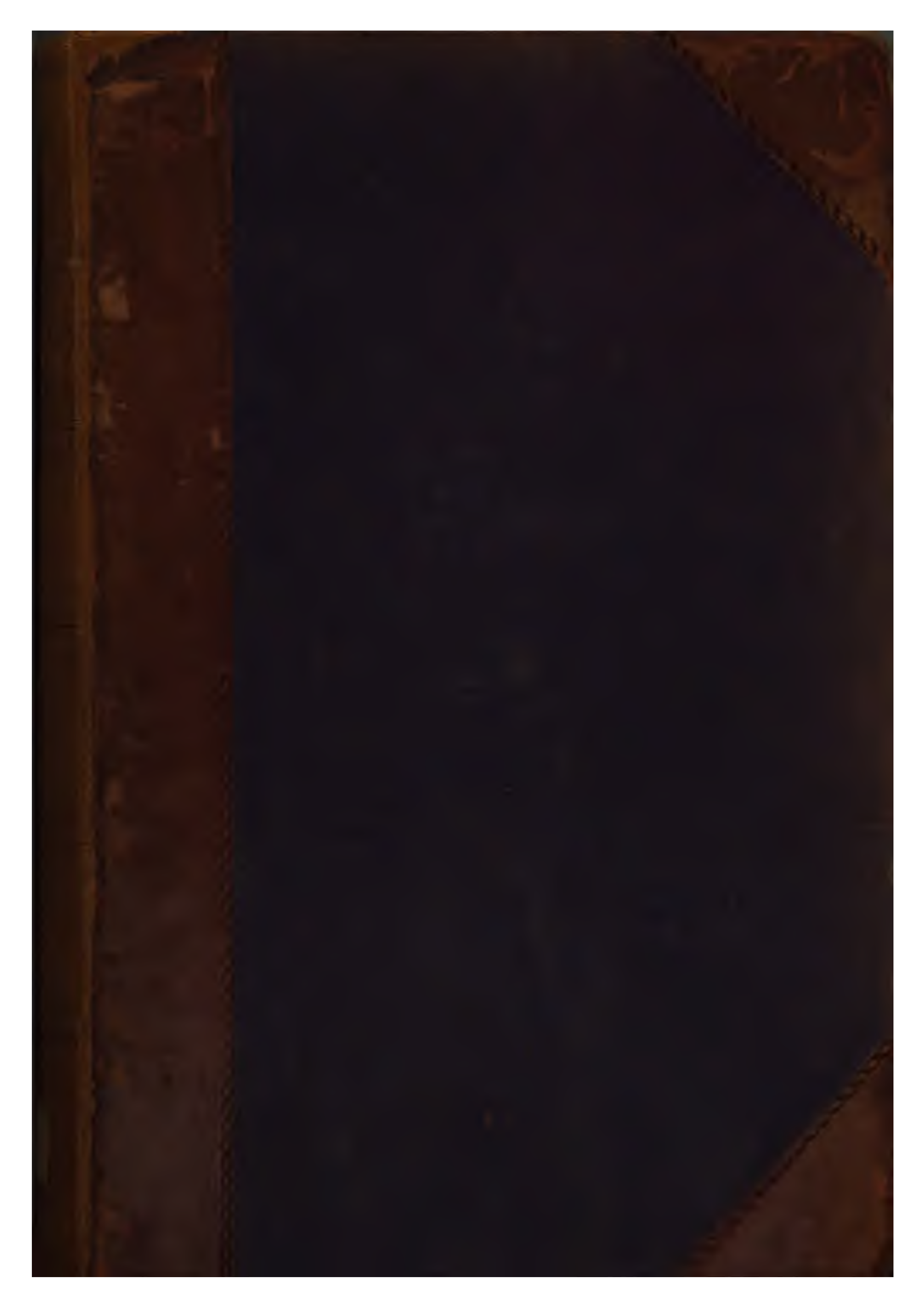
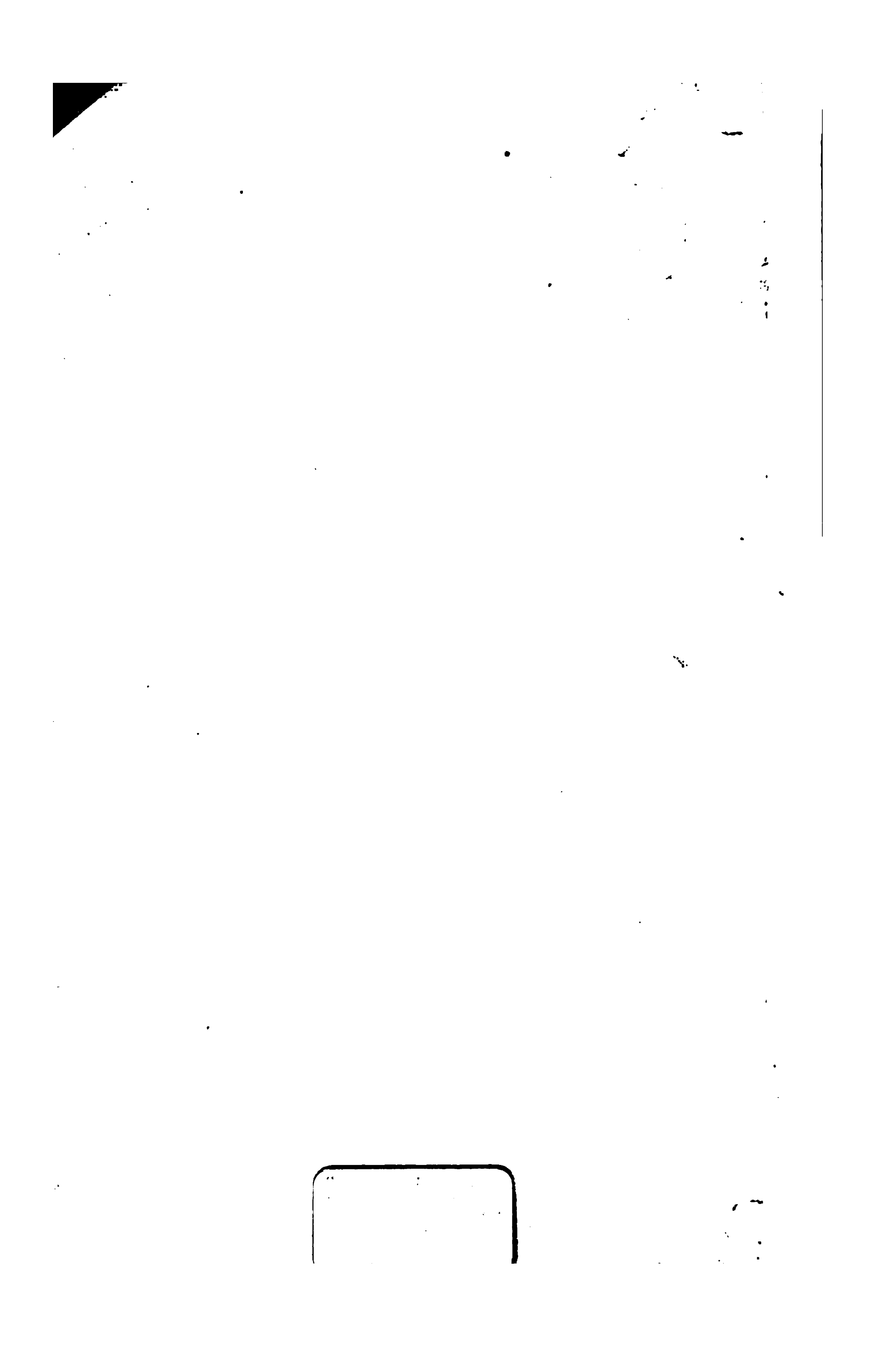




HISTOIRE
GÉNÉRALE
DE LA MUSIQUE.

Paris. — Imprimerie Adolphe Lainé, rue des Saints-Pères, 19

HISTOIRE

GÉNÉRALE

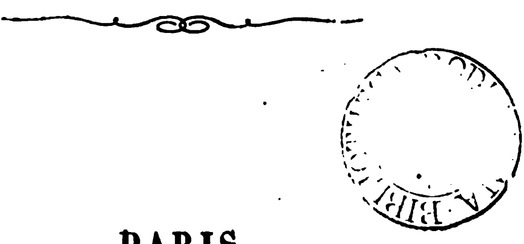
DE LA MUSIQUE

DEPUIS LES TEMPS LES PLUS ANCIENS

JUSQU'A NOS JOURS

PAR E.-J. FÉTIS

TOME TROISIÈME



PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET CIE

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56,

1872

HISTOIRE

GÉNÉRALE

DE LA MUSIQUE.

LIVRE SEPTIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES DE L'ASIE MINEURE ET DE LA GRÈCE.

INTRODUCTION.

Entreprendre l'histoire de la musique des peuples de l'Asie Mineure et des Grecs, dégager ce qu'elle a de vrai des fables dont elle est environnée, et ramener la fiction au réel, est chose difficile. Les recherches relatives à l'ancienne musique de l'Orient n'atteignent pas en tout le but aperçu, parce que les documents sont insuffisants pour la solution de certains problèmes; mais, s'il est regrettable que l'antiquité orientale ait gardé le silence sur ces points de l'histoire de l'art, du moins elle n'a pas mis obstacle aux inductions de l'historien par des suppositions contredites par la réalité des faits. Il n'en est pas ainsi des origines de la musique grecque; car tout y est faussé par l'imagination d'un peuple éminemment poëte.

Les Grecs, qui ne savaient rien de leur propre origine ni des commencements de leur histoire, y ont suppléé par des allégories, dont le sens vrai n'a été saisi que de nos jours. En y regardant de près, on a

vu que le naturalisme est la base de toute la mythologie grecque, à laquelle sont liées les traditions musicales : on y retrouve l'empreinte des mythes de l'Inde. « L'assurance, dit un savant écrivain, avec laquelle « les Grecs avaient donné, comme des personnages réels, une foule de « dieux et de héros où se réfléchissait, comme dans un miroir à mille « facettes, l'impression faite par la nature sur leur esprit, donna le « change à l'érudition. On ne put supposer, tant qu'on ne posséda pas « les originaux de cette longue contrefaçon historique, que tant de rois, « de guerriers, d'héroïnes, de divinités, se réduisissent à des apparences « naturelles, transportées par la métaphore dans le domaine de l'hu« manité. Mais, maintenant que nous saisissons la filiation de toutes « ces fables, maintenant que la comparaison des monuments religieux « de l'Inde nous a révélé les procédés et montré les intermédiaires qui « lient ces êtres en apparence si vivants, si passionnés, si humains, aux « phénomènes de la nature, aux scènes physiques et aux météores, la « transformation devient évidente (1). » C'est ainsi, en effet, qu'un des historiens philologues les plus distingués de l'Allemagne a démontré le sens vrai de la légende de Danaüs et de ses filles : au lieu de voir dans ce roi un personnage égyptien, il a reconnu, par son nom grec, la personnification du sol aride de l'Argolide (τὸ Δαναὸν Ἄργος). Sur le même symbolisme est établie l'histoire des Danaïdes, qui ne peuvent parvenir à remplir leur tonneau, emblème de l'Argolide, arrosée vainement par les pluies et demeurant stérile (2). C'est encore le même mot qui fournit au même savant une explication naturelle du mythe de Persée. Danaé (Δανάη), mère de ce héros, est la personnification de la terre sèche qui aspire à la pluie; son désir est satisfait par Jupiter ou *Zeus* transformé en pluie d'or (3). Persée, né de cette union, est le symbole des sources jaillissantes, dont les eaux s'évaporent et s'élèvent vers le ciel.

La mythologie grecque nous fera voir aussi le son et l'un des modes de la musique symbolisés dans une montagne qui deviendra le nom d'un musicien célèbre, le murmure des eaux d'un fleuve donnant naissance à l'invention de la flûte par un musicien qui prend le nom de ce même fleuve, des effets de mécanique transformés en pierres qui se

(1) M. L.-F.-Alfred Maury, *Histoire des religions de la Grèce antique, depuis leur origine jusqu'à leur complète constitution*, t. I, p. 235.

(2) K. Ottf. Müller, *Prolegomena zur einer wissenschaftlichen Mythologie*, p. 184, 185.

(3) Même ouvrage, p. 313.

soulèvent d'elles-mêmes et s'arrangent aux sons de la lyre, et d'autres merveilles musicales ramenées à des origines naturelles.

L'histoire des populations de l'Asie Mineure et celles des peuples de la Grèce sont si intimement liées, qu'on ne parviendrait pas à porter la lumière dans l'histoire de la musique des Grecs, si les études sur ce sujet n'embrassaient à la fois ce qui concerne cet art chez les Phrygiens, les Lydiens, les Ioniens et les Hellènes. Tous ces peuples sont sortis de la même souche, à des époques qui précédèrent de si longtemps les temps historiques, qu'eux-mêmes, dans l'antiquité la plus reculée, n'avaient que des notions confuses ou fausses de leur origine. Tous étaient Pélasges et formèrent originairement de petites tribus dont les noms provenaient des chefs auxquels elles s'étaient soumises.

On remarque chez les historiens grecs un préjugé adopté par beaucoup d'historiens modernes, à savoir, que les populations de l'Asie Mineure seraient provenues de migrations des peuples de la Thrace, de la Macédoine et des rives septentrionales du Pont-Euxin, ce qui serait l'inverse de la marche des grandes migrations indo-persanes. On ne s'est pas aperçu, dans cette tradition, qu'on prenait un fait relativement moderne pour l'origine des choses. Un savant ethnologue allemand (1) a parfaitement établi que les Pélasges étaient originairement passés par mer des côtes de l'Asie Mineure sur le littoral de la Phocide, de la Béotie et de l'Eubée, d'où ils s'étaient étendus par degrés dans d'autres parties de la Grèce.

Une erreur semblable s'est produite à l'égard des Phrygiens : Hérodote (2), Strabon (3) et Pline, d'après eux (4), disent qu'ils vécurent d'abord dans la Thrace sous le nom de *Bryges,* qu'ils changèrent en celui de *Phryges* ou *Phrygiens,* après avoir quitté l'Europe pour passer dans l'Asie Mineure. Fréret a fait voir la fausseté de cette tradition avec autant de force logique que d'érudition (5). Ajoutons qu'il y avait évidemment

---

(1) M. Ernst Curtius, *Die Ionier vor der ionischen Wanderung.* Berlin, 1855, in-8°, p. 13.

(2) VII, 73.

(3) VII, p. 275 ; X, 471.

(4) *Hist. nat.*, V, 32.

(5) « Strabon assure que les Mysiens ou les Phrygiens d'Homère ressemblaient beaucoup « aux Thraces Bithyniens. C'était sans doute cette ressemblance qui avait fait imaginer que « les Phrygiens étaient une colonie venue de la Thrace, voisine du Strymon, où l'on trouvait « un très-petit peuple nommé *Bryges ;* mais, quoiqu'un grand nombre d'écrivains aient adopté « cette opinion, il y a bien de l'apparence qu'elle n'était qu'une idée des Macédoniens, qui « avaient cherché à s'illustrer par là. Les Phrygiens, nation ancienne et nombreuse, qui occu-

un élément sémitique chez les Phrygiens, peuple très-ancien qui cultiva les arts avec succès, dont la langue, analogue à l'arménien (1), a des différences considérables avec le grec, et dont l'architecture a un caractère très-distinct de celle des Hellènes (2).

A l'égard des Lydiens, sans admettre d'une manière absolue, comme M. Chr. Lassen, que ce fut un peuple de race sémitique (3), il est reconnu aujourd'hui qu'il y avait en eux un mélange des types arien et asiatique occidental. Des Phéniciens et des Assyriens fondèrent, à des époques reculées, des colonies sur les côtes de la mer Égée, habitées par les Méoniens ou Lydiens, et ces populations se mélangèrent : de là les rapports de la langue lydienne avec les langues sémitiques, et le caractère asiatique plus prononcé dans les mœurs et dans les arts des Lydiens que chez les autres peuples de l'Asie Mineure; mais ces Lydiens n'en étaient pas moins des Pélasges fixés originairement dans la Lydie, et non des Thraces. Les Lydiens et les Phrygiens eurent de bonne heure une civilisation relativement avancée; or cela ne peut s'appliquer aux Thraces, dont Hérodote a peint les mœurs barbares (4). Quant aux établissements des Sémites et d'autres peuples asiatiques dans la Lydie, la Phrygie et l'Ionie, en remontant aux temps les plus reculés, ils ne peuvent être l'objet d'un doute, car ils sont prouvés par des monuments de tout genre qui se trouvent aujourd'hui dans les musées de Paris, de Berlin, ou qui subsistent dans ces contrées. Le plus important de ces monuments est celui qui a été découvert en Phrygie, à *Yasili-Kaïa*, par M. Charles Texier. Une enceinte de rochers, couverte de tableaux sculptés, où l'on voit des corps d'hommes à tête

---

« pait une grande étendue de pays, ne pouvaient être une colonie d'un très-petit peuple dont « on ne connaissait que le nom, et dont il n'est pas possible de déterminer la position. Je « croirais que le nom de Phrygie, Φρυγία, avait été donné à la Mysie et à la grande Phrygie, « pour désigner la nature de certains cantons de ces deux pays (de φρύγω, *brûler*). Dans ces « cantons, des plaines arides et brûlées étaient remplies de sources d'eau chaude, de sou- « frières et de gouffres d'où sortaient de la fumée et des flammes. Plusieurs des montagnes « étaient des volcans, et on voyait que les autres l'avaient été. » *Observations générales sur l'origine et sur l'ancienne histoire des premiers habitants de la Grèce*, p. 100, t. XLVII des *Mémoires de l'Acad. des inscr. et belles-lettres*.

(1) E. R. Gosche (*De ariana linguæ gentisque armeniacæ indole*, Berolini, 1847, in-8°, p. 20).

(2) M. Charles Texier (*Description de l'Asie Mineure*, Paris, 1839, in-fol., t. I, p. 153 et suiv.). Cf. Bœtticher, *Glossæ phrygicæ*, ap. *Arica*, p. 10 et 30, où il est établi que le phrygien tient de plus près au *zend* que le grec.

(3) Lassen, *Ueber die Lydische Inschriften und die alten Sprachen Kleinasiens*, dans le *Zeitschrift der deutschen morgent. Gesellschaft*, t. X, part. 3, p. 375.

(4) V, 5, 6.

de lions et ailés, des processions de personnages de divers caractères avec des chaussures assyriennes et médiques, composent cet important monument, qui rappelle les tableaux des ruines de Khorsabad et de Koyoundjek, mais où l'art est moins avancé. *Lorsque au détour d'un rocher je me trouvai en face de ce chef-d'œuvre d'un art barbare, mais primitif,* dit M. Texier, *je ne pus cacher mon admiration* (1).

Qu'il y ait eu des migrations de Thraces et de Macédoniens vers l'Asie Mineure, comme le disent les historiens grecs, cela est admissible; mais ces mouvements de translation ne s'accomplirent qu'à des époques où la Phrygie, la Lydie et la Bithynie étaient depuis longtemps florissantes, et ce ne fut qu'un retour des descendants des Pélasges au point de départ de leurs ancêtres. L'Ionie seule fut peuplée d'Hellènes, lorsque les Ioniens, après avoir été chassés de l'Égialée par les Achéens, se réfugièrent sur les côtes de l'Asie Mineure, vers 1140 avant J.-C.

Si j'insiste sur ces considérations ethnologiques, qui pourront paraître, au premier aspect, de peu d'intérêt pour l'histoire de la musique, c'est qu'un des objets importants du septième livre de cette histoire est précisément de démontrer qu'il y a eu, dans les phases de la musique grecque, deux courants opposés, l'un européen ou purement hellénique, représenté par les populations doriennes; l'autre asiatique, provenant de la Phrygie, de l'Ionie et de la Lydie. C'est par cet antagonisme, auquel on n'a pas accordé l'attention nécessaire, que s'expliquent sans difficulté certains faits de cette partie de l'histoire de la musique, dont le sens vrai n'a pas été saisi jusqu'à ce jour.

Comme chez la plupart des peuples de l'antiquité, les commencements de la musique des Grecs et des peuples de l'Asie Mineure, dont l'origine est la même, se rattachent aux temps mythologiques. Les inventeurs de l'art et de ses instruments sont Apollon, Minerve, Mercure, Pan, Amphion, Hyagnis, Marsyas, Midas, Linus, Orphée, Olen, Philammon, Thamyris et Chrysothémis. L'existence de ces personnages a été considérée en général comme mythique; cependant il faut distinguer entre eux ceux qui ont un caractère nécessairement fabuleux et les noms qui ont pu désigner des existences réelles. Il n'y a pas de difficulté sur le sens absolument mythique des dieux Apollon, Mercure,

(1) *Description de l'Asie Mineure*, t. I, p. 214. Les planches qui reproduisent ces tableaux dans le bel ouvrage de M. Texier, offrent en effet un intérêt saisissant.

Pan et Minerve : ils ne représentent, par leur personnalité supposée, que certains principes des choses ; mais, pour les autres noms, environnés de prestige et de merveilleux par l'imagination des Grecs, il faut un examen sérieux pour discerner le réel du fictif ; car les chants et les organes sonores dont l'invention est attribuée à Linus, Orphée, Philammon, Olympe, Olen et Chrysothémis, ont été connus dans les premiers temps historiques. Sous les fictions dont ils sont l'objet, se trouvent des réalités poétiques et musicales de l'art primitif chez les Grecs. Les recherches sur ce sujet sont donc les prolégomènes de l'histoire de cet art dans la Grèce.

Suivant les traditions mythologiques, Amphion et Zéthus sont fils jumeaux de Jupiter et d'Antiope. Zéthus se livre aux exercices gymnastiques : Amphion, ayant reçu la lyre d'or des mains d'Apollon et des Muses, devient l'élève de Mercure dans l'art de jouer de cet instrument. Les deux frères se réunissent pour venger leur mère, retenue dans une prison par Lycus, roi de Thèbes ; ils prennent cette ville, tuent Lycus et élèvent des fortifications nouvelles pour protéger leur conquête (1). Les murs de ces remparts ne sont pas construits par des travaux humains ; aux sons de la lyre d'Amphion, les pierres s'élèvent et s'assemblent d'elles-mêmes. Amphion fut un des Argonautes, puis il épousa Niobé, fille de Tantale, qui régnait à Sipyle, dans la Phrygie. De cette union naquirent sept fils et sept filles, qu'Apollon et Diane percèrent de leurs flèches, pour venger Latone des orgueilleuses insultes de Niobé.

La tradition rapportée par Pausanias est plus historique (2). Amphion, personnage réel, règne à Thèbes conjointement avec son frère Zéthus. L'auteur d'un poëme sur Europe fut le premier, dit Pausanias, qui donna Mercure pour maître de lyre à ce prince. D'après ce même écrivain, Amphion fut célèbre par ses talents comme musicien ; par considération pour son alliance avec Tantale, les Lydiens lui enseignèrent l'*harmonie qui porte leur nom* (3), et lui-même ajouta trois cordes

---

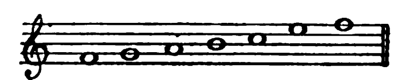
(1) Οἳ πρῶτοι Θήβης ἕδος ἔκτισαν ἑπταπύλοιο,
Πύργωσάν τ'· ἐπεὶ οὐ μεν ἀπύργωτόν γ' ἐδύναντο
Ναιέμεν εὐρύχορον Θήβην, κρατερώ περ ἐόντε.
(Hom., *Odyss.*, XI, v. 262.)

(2) V, 5.

(3) Δόξαν δὲ ἔσχεν Ἀμφίων ἐπὶ μουσικῇ, τήν τε ἁρμονίαν τὴν Λυδῶν κατὰ κῆδος τὸ Ταντάλου παρ' αὐτῶν μαθὼν, καὶ χορδὰς, ἐπὶ τέσσαρσι ταῖς πρότερον, τρεῖς ἀνευρών. (Pausanias, IX, 5.)

aux quatre que la lyre avait auparavant. Par la tradition que rapporte Pausanias, Amphion ayant perdu toute sa famille par une maladie contagieuse, et le fils de Zéthus ayant été tué par accident, les deux frères succombèrent à la douleur causée par ces tristes événements. Au temps de Pausanias, on montrait encore près de Thèbes le tertre considéré comme leur tombeau.

Dépouillé de son entourage mythique, Amphion n'est qu'un chef de bourgade qui, né dans la Grèce continentale, voyagea dans l'Asie Mineure, où il se maria et apprit le mode, ou, comme dit Pausanias, l'*harmonie* de la musique lydienne. Quant aux trois cordes qu'il ajouta aux quatre cordes de la lyre grecque, ce sont celles qui complètent ce même mode lydien, tel qu'il existait alors, avec une note retranchée de l'octave, et sous cette forme :



On verra plus tard comment cette forme était variable par les notes altérées de l'échelle enharmonique.

En ce qui concerne les murs de Thèbes, dont les pierres se soulevaient et s'arrangeaient d'elles-mêmes, aux sons de la lyre d'Amphion, l'explication de ce langage poétique est facile : il signifie simplement qu'Amphion enseigna aux ouvriers thébains les procédés des Orientaux, pour soulever sans peine de lourdes pierres et les mettre en place, à l'aide de certains chants rhythmiques, qui réunissaient les forces de tons sur une intonation déterminée; procédés nécessaires alors que la mécanique n'avait inventé ni la chèvre, ni le cric, ni la poulie, ni le cabestan, et qui sont encore en usage chez les Asiatiques.

Hyagnis, autre musicien mythologique, était Phrygien et selon certaines opinions il était prêtre de Cybèle (1). La chronique de Paros le fait vivre à Célènes, ville de Phrygie sur le Méandre et près de sa source, à l'époque où Érichthonius, qui le premier attela des chevaux à un char, régnait à Athènes, dans la 1242e année de cette chronique (1506 avant J.-C.) (2). Cette même chronique attribue à Hyagnis

(1) Cf. le comte de Marcellus, *Notes et Commentaires sur les Dionysiaques, poëme de Nonnos* (Paris, Firmin Didot frères, 1856), note 15 sur le Xe livre, p. 28.

(2) *Marm. Oxon. Epoch.* 10, p. 160.

l'invention de la flûte et de l'*harmonie phrygienne*, c'est-à-dire, du mode phrygien, ainsi que de nomes ou chants pour la mère des dieux, pour Bacchus, Pan, et d'autres dieux ou héros. Nonnos donne à Hyagnis le titre de *divin*, dans un passage de son poëme (1), et l'appelle *tendre Hyagnis* dans un autre (2). Rien n'indique si ces épithètes s'appliquent aux cantiques traditionnels attribués au musicien de Célènes, ou s'il s'agit des impressions qu'il produisait lorsqu'il jouait de la flûte dont il était inventeur.

Il est de toute évidence qu'il ne peut être question de la flûte dans son acception générale, car des instruments de cette espèce se voient dans des monuments de l'Égypte dont l'existence remonte à plus de 3,000 ans avant l'ère chrétienne : si l'invention de quelque chose de ce genre peut être attribuée à Hyagnis, c'est sans doute celle de la flûte phrygienne, qui était formée d'un tube de roseau, à l'extrémité duquel était fixée une corne de veau. Un passage des *Fastes* d'Ovide le constate ainsi (3) : « Alors résonnera la flûte de Bérécynthe, à la corne recourbée. » Bérécynthe, comme on sait, est une montagne de Phrygie où Cybèle était née, et où elle avait un temple. Il ne peut y avoir de doute sur l'existence d'une flûte ayant la forme qui vient d'être indiquée, puisque, indépendamment de l'autorité d'Ovide et d'autres auteurs latins, on a celle d'une épigramme grecque citée par Bartholinus (4), et dans laquelle il est dit que le son aigu des flûtes devenait plus grave quand on y ajoutait la courbe d'une corne de veau. Ajoutons que plusieurs monuments de l'antiquité grecque offrent la représentation de cet instrument, comme on le verra par la suite.

L'invention de la flûte phrygienne ne peut être contestée à Hyagnis, car cet instrument est du petit nombre de ceux que l'Asie Mineure et la Grèce n'ont pas empruntés à l'Orient. Il est du moins certain

---

(1) Θεῖος Ὕαγνις, X, vers. 234.
(2) Ἁβρὸς Ὕαγνις, XLI, vers. 375.
(3) Protinus inflexo Berecynthia tibia cornu
Flabit.
(Ovid., *Fast.*, VI.)

André Chénier a dit en vers harmonieux (*Fragments d'idylles*, XIV) :

. . . . Non loin de Bérécynthe,
Certain satyre un jour trouva la flûte sainte
Dont Hyagnis calmait ou rendait furieux
Le cortége énervé de la mère des dieux.

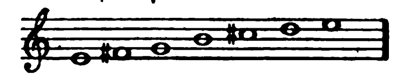
(4) *De tibiis veterum et earum usu* (Amster., 1679), lib. II, cap. 5, p. 46.

qu'aucun des monuments de l'Égypte et de l'Assyrie connus jusqu'à ce jour n'offre l'image d'une flûte recourbée à son extrémité inférieure.

Les érudits ont tiré d'un passage des *Florides* d'Apulée des arguments de plusieurs sortes, dont le mérite sera examiné dans la suite. Dans ce même passage, il est dit que ce fut, non la flûte phrygienne, mais la double flûte dont Hyagnis fut l'inventeur (1). Il est à remarquer d'abord que l'autorité d'un écrivain qui vécut dix-sept siècles après les événements dont il parle, est sans valeur; mais il n'est même pas nécessaire de la discuter, car la double flûte se voit sur des monuments égyptiens qui ont précédé de plus de douze cents ans l'époque d'Hyagnis.

L'attribution faite à Hyagnis, par la Chronique de Paros, de l'invention de l'*harmonie phrygienne* (2), ou, pour parler plus exactement, du mode (de la gamme) en usage dans les chants de la Phrygie, cette attribution, dis-je, a été confirmée dans un ouvrage perdu d'Aristoxène, suivant le témoignage d'Athénée (3). Il ne faut pas prendre à la lettre ces inventions de modes établies par les traditions vulgaires, car les modes se forment par les usages et la pratique des peuples avant d'être l'objet de la théorie. On a vu, dans le sixième livre de cette Histoire de la musique, les rapports intimes d'une échelle musicale antique des populations grecques, dont parle Aristide Quintilien, avec l'échelle de la musique des anciens Perses : ce fut par l'Asie Mineure que cette échelle enharmonique s'introduisit dans l'Hellade. Les modes de la musique de la Phrygie et de la Lydie provinrent de la même source avant de se transformer.

La forme la plus ancienne du mode phrygien fut celle-ci :



Il y a évidemment dans cette gamme incomplète un principe antérieur à l'établissement des Pélasges dans l'Asie Mineure; c'est le prin-

(1) Primus Hyagnis in canendo manus discapedinavit : primus duas tibias uno spiritu animavit, etc. (Flor., lib. I.)

(2) Καὶ τὴν ἁρμονίαν τὴν καλουμένην φρυγιστὶ πρῶτος ηὔλησε, etc. (*Marm. Oxon. Epoch.*, 10, p. 160).

(3) *Dionys.*, lib. XIV, cap. 5.

cipe arien de la suppression facultative de certaines notes d'une gamme, lequel se combinait quelquefois avec le principe de l'altération de certaines autres notes, par l'élévation ou l'abaissement d'un quart de ton. Or les historiens grecs nous apprennent que les chants les plus anciens furent enharmoniques; d'où l'on doit conclure que les gammes affectées d'altérations furent celles qui servirent à la composition de ces chants. Hyagnis, ni aucun autre musicien de la Phrygie ou de la Grèce, ne fut l'auteur de ces choses qui appartiennent à d'autres contrées, à des temps plus anciens, et dont on retrouve encore certaines habitudes dans l'Asie Mineure; mais, étant le musicien le plus ancien connu de la Phrygie, Hyagnis se sera vraisemblablement approprié le mode dans lequel il a composé les cantiques en l'honneur de Cybèle, de Bacchus, de Pan et d'autres divinités, qui furent connus sous son nom, suivant le texte de la chronique de Paros (1).

En résumant ce qui précède concernant Hyagnis et ses inventions musicales, on arrive aux conclusions suivantes : 1° que ce musicien fut une personnalité réelle, et non mythique; 2° qu'il a pu être l'inventeur de la flûte phrygienne, formée d'un tube de roseau, et terminée à l'extrémité inférieure par une corne de veau; 3° qu'il n'a pas inventé la double flûte, connue longtemps avant lui ; 4° qu'il n'est pas plus l'inventeur du mode phrygien, dont l'origine appartient à des temps antérieurs, mais qu'il se l'est approprié par l'usage qu'il en fit dans la composition des cantiques les plus anciens de la Phrygie mentionnés dans l'histoire.

Suivant les mythologues, Marsyas était fils d'Hyagnis et naquit à Célènes. Les Grecs en ont fait un *Silène*, nom qui ne se donnait qu'aux vieux satyres. Apulée, brodant sur cette fable, fait de ce satyre le portrait le plus hideux (2) et le représente comme un imbécile, tandis que Diodore assure qu'il joignait à des connaissances étendues la sagesse

---

(1) Καὶ ἄλλους νόμους, Μητρὸς, Διωνύσου, Πᾶνος, καὶ τῶν ἐπιχωρίων Θεῶν, etc. (*Marm. Oxon. Epoch.* 10, p. 160.
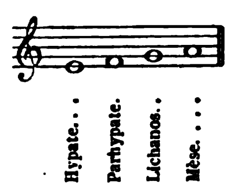
(2) *Florides*, liv. I : « Marsyas était aussi un fleuve de Phrygie qui avait une source commune avec le Méandre, dont il ne se séparait qu'après avoir traversé la ville de Célènes. Les Phrygiens l'adoraient en souvenir du fils d'Hyagnis, dont on croyait qu'il était la transformation. Ces idées sont démontrées par des monnaies phrygiennes, où l'on voit le fleuve Marsyas représenté sous la figure d'un satyre ou d'un faune. » (Mionnet, *Médailles antiques*, t. IV, p. 229, n° 219, p. 232, n° 239. Suppl., t. VII, p. 509, n° 143; p. 513, n° 162.)

et une continence absolue (1), d'où les commentateurs ont conclu qu'il était eunuque. Au début de son poëme des *Dionysiaques*, Nonnos dit simplement que Marsyas était berger. Les contradictions abondent dans le mythe de Marsyas. D'après certaines versions, ce n'est plus Hyagnis, c'est son fils qui invente la flûte, et qui réunit dans un seul tube (*le monaule*) les sons que produisaient les divers tuyaux de la syrinx; ou bien, il ramassa la flûte inventée par Minerve et qu'elle avait jetée, voyant que l'enflure de ses joues altérait sa beauté lorsqu'elle soufflait dans cet instrument. Dans la citadelle d'Athènes, on voyait un groupe représentant Minerve qui frappait Marsyas, parce qu'il avait ramassé les flûtes jetées par la déesse et dont elle ne voulait pas qu'on se servît (2). Suivant une autre tradition, Marsyas, chargé de l'éducation de la jeune Cybèle, lui enseigne à jouer de la flûte dont il est inventeur; mais, d'après une troisième version, c'est Cybèle elle-même qui invente l'instrument et enseigne au Silène l'art d'en jouer. Ce n'est pas tout et l'on n'a pas fini avec les inventeurs de la flûte, car Pausanias dit encore qu'Ardale de Trézène, fils de Vulcain, fut celui qui l'imagina; puis viennent les noms de tous ceux à qui l'on attribue des flûtes d'espèces diverses, et dans ce nombre est aussi Marsyas, qui aurait inventé la double flûte, déjà trouvée, avait-on dit, par son père Hyagnis. Celui-ci était destiné à être dépouillé par son fils de toutes les choses qu'on lui avait attribuées, car on donne aussi à Marsyas et à son élève Olympe l'invention des modes phrygien et lydien (3).
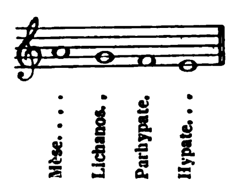
On connaît la fable du défi musical fait par Marsyas à Apollon, dans la ville de Nyse, en Lydie, dont les habitants furent choisis pour juges. Apollon ayant joué le premier de la lyre, Marsyas lui succéda avec sa flûte et en tira des sons dont la douceur inconnue frappa les auditeurs par leur nouveauté. Cette première épreuve fut à l'avantage du flûtiste; on convint toutefois de la recommencer avant de prononcer le jugement. Cette fois ce fut Marsyas qui commença : Apollon lui succéda en joignant sa voix aux sons de sa lyre, et la victoire fut pour lui. Il en abusa par un acte barbare, en écorchant son rival de ses propres mains. Plus tard il se repentit de cette cruauté, et, dans sa douleur, il brisa les quatre cordes de sa lyre et les dispersa. Ces cordes, dit un

(1) Bibl. hist., III, 58.
(2) Pausanias, I, 24.
(3) J. Pollucis Onomasticon, IV, 78.

historien grec, étaient l'*hypate*, la *parhypate*, la *lichanos* et la *mèse* (1); elles répondaient à ces notes :



Le même historien ajoute que, dans la suite, les Muses retrouvèrent la mèse, Linus la lichanos, Orphée et Thamyris la parhypate et l'hypate ; ce qui établit la formule descendante des quatre mêmes notes, comme on le voit ici :



Les explications de ce mythe sont diverses : selon les uns, il est l'emblème de la supériorité des instruments à vent comparés aux instruments à cordes ; d'autres y voient l'antagonisme de deux systèmes de musique différents. Ni l'une ni l'autre de ces interprétations n'est admissible. Aux premiers temps de la civilisation rudimentaire des Pélasges, la flûte phrygienne n'eut certainement pas plus de trois trous, car les monuments de la Grèce et de Rome, appartenant à des temps relativement modernes, font voir des instruments de cette espèce qui n'en ont pas davantage. Or la flûte à trois trous ne peut faire entendre que quatre sons, comme la lyre à quatre cordes dont il s'agit ici. Les mélodies qu'on en peut tirer sont renfermées dans d'étroites limites, qui doivent avoir la monotonie pour résultat. D'autre part, il ne peut être question des diversités de systèmes de musique aux temps mythologiques de la Phrygie et de la Grèce. Mais la voix humaine n'était pas renfermée dans les bornes de l'échelle incomplète des pauvres instruments de ces époques reculées ; de plus, elle avait la puissance de l'accent, et l'on voit dans le mythe que la lutte, restée indécise entre les

(1) Diodore de Sicile, *Bibl. hist.*, III, 59.

instruments, n'est plus possible dès que la voix se fait entendre. Donc, si l'on veut chercher une explication raisonnable du combat musical d'Apollon et de Marsyas, on la trouvera dans la supériorité de l'organe vocal, comme expression des sentiments, sur les instruments, de quelque nature qu'ils soient.

Midas, autre personnage mythique, a été cité dans certaines traditions, comme ayant été le juge de cette lutte; mais en cela il y a confusion, car ce fut d'un combat de même genre, entre Apollon et Pan, que le roi Midas fut pris pour arbitre. On sait que ce roi s'étant prononcé en faveur de l'inventeur de la syrinx, Apollon se vengea en lui donnant des oreilles d'âne. L'existence réelle de Midas dans ces temps primitifs est aujourd'hui constatée. Dans la partie centrale du plateau de la Phrygie, couverte de montagnes peu élevées et de forêts étendues, se trouvent des monuments dont le style est aussi différent de l'art grec que de celui des anciens Perses : c'est là que M. le colonel anglais Leake découvrit, vers 1830, un de ces monuments connus dans le pays sous le nom de *Yasiti-Kaïa* (la pierre écrite), à cause de la longue inscription qui la décore. Les caractères de cette inscription, bien qu'ils aient des rapports évidents avec ceux de l'alphabet archaïque de la langue grecque, ont des formes particulières d'une originalité remarquable. En étudiant l'inscription avec persévérance, M. le colonel Leake reconnut dans le monument le tombeau des rois du pays, et lui donna le nom de *tombeau de Midas*, y ayant lu en deux endroits ΜΙΔΑΙ (à Midas). Il y trouva aussi le nom d'*Athys*, ΑΘΑΕ. Chargé, par le gouvernement français, d'une mission archéologique dans l'Asie Mineure, M. Charles Texier vit le même monument en 1835, en prit le dessin avec beaucoup de soin, copia l'inscription dans les formes exactes de ses caractères, pénétra dans l'intérieur, et dressa le plan avec une description détaillée et la coupe des deux chambres qu'il renferme et où se trouvent des lits funéraires. Son opinion sur l'objet du monument est exprimée en ces termes : « Le principal monument, découvert par M. le « colonel Leake, est désigné par ce voyageur sous le nom de *tombeau « de Midas*, expression que rien ne contredit après un examen attentif (1). »

J'ignore d'après quelle autorité un savant historien de nos jours a dit

(1) *Description de l'Asie Mineure* (Paris, Firmin Didot frères, 1839), t. I, pag. 153 et suiv.

que Marsyas fut le *chantre sacré* de Midas, son poëte, son joueur de flûte (1).

Environnée de mythes contradictoires, l'existence réelle de Marsyas paraît néanmoins avoir laissé des traces trop profondes dans les idées populaires de la Phrygie, pour qu'elle puisse être considérée comme supposée, ou même problématique. Il est au moins vraisemblable qu'un musicien de ce nom a vécu dans cette contrée asiatique plusieurs siècles avant le siége de Troie. A une époque où la musique pélasgique était à l'état le plus élémentaire, cet homme, ayant montré quelque habileté relativement supérieure sur l'instrument fabriqué par Hyagnis, aura paru produire des merveilles d'art à des populations portées naturellement à l'exagération, et douées e l'imagination poétique qui se révèle dans toute leur mythologie. Si l'on n'en fit pas un dieu, on le sépara cependant de la race humaine en le plaçant dans la classe d'êtres fabuleux appelés *satyres* et *silènes*, dont le dieu Pan était le chef suprême; puis, comme il ne pouvait disparaître après sa lutte téméraire avec Apollon, on le supposa transformé en un fleuve du même nom, qui devint l'objet d'un culte. Pour ne pas perdre le souvenir de sa double nature, on frappa plus tard des monnaies où, comme fleuve, il est représenté néanmoins sous la forme d'un satyre. Sous cette même forme, des groupes statuaires et des bas-reliefs, répandus dans la Grèce, reproduisirent les scènes de son combat musical avec Apollon et du supplice que lui infligea ce dieu; enfin le peintre Polygnote le plaça près d'Olympe, son élève, dans ses célèbres tableaux d'Éphèse, si longuement décrits par Pausanias (2).

Olympe, élève de Marsyas, appartient par cela même à la mythologie. Suivant une de ses généalogies, il était fils de Méon, roi de Phrygie. Une autre tradition le fait naître dans la Mysie, mais elle place son activité d'artiste dans la Phrygie, à l'époque du roi Midas. Enfin, on le donne comme un satyre, frère de Marsyas. Les commentateurs ont cru, d'après la double origine d'Olympe, qu'il y a eu deux musiciens joueurs de flûte du même nom, lesquels vécurent à peu près dans le même temps, et dont l'un était Mysien, l'autre Phrygien. On a dit que le musicien Olympe a donné son nom à une montagne de la Bi-

(1) M. Alfred Maury, *Histoire des religions de la Grèce antique, depuis leur origine jusqu'à leur complète constitution* (Paris, 1859), t. III, p. 107.

(2) X, 25, 26, 27, 28, 29.

thynie qui s'étend vers les confins de la Mysie et de la Phrygie; les critiques de nos jours pensent, au contraire, que le musicien n'est que la personnification de la montagne à la voix retentissante, au son, parce que l'air des lieux élevés favorise l'émission de la voix et porte les sons au loin. C'est l'idée de l'identité du son et de l'éther chez les Indiens.

Les Grecs attribuent à Olympe, outre le talent de jouer de la flûte, l'invention du mode phrygien et même du lydien, ainsi que celle du genre enharmonique. Alexandre Polyhistor, cité par Plutarque (1), dit dans ses mélanges qu'Olympe fut le premier qui enseigna aux Grecs à jouer des instruments à cordes; cela implique contradiction avec la légende qui donne Mercure à Amphion pour maître de lyre ; mais les contradictions ne doivent pas étonner chez les écrivains grecs qui se sont occupés de musique, car elles y abondent (2).

A l'égard de l'invention du genre enharmonique attribuée à Olympe par Plutarque (3), d'après Aristoxène, il est nécessaire de se souvenir de ce qui a été établi dans le sixième livre de cette Histoire de la musique, à savoir que ce genre consistait simplement dans l'emploi du quart de ton, suivant certaines formules en usage dès les temps les plus reculés, et que la race arienne ou pélasgique avait introduites dans l'Asie Mineure. Les traditions d'Aristoxène et de Plutarque, de même que celles de tous les auteurs grecs, en ce qui concerne la musique antérieure aux temps historiques, n'ont aucune valeur. Il en est de même quant à l'antiquité plus reculée qu'ils accordent au genre diatonique sur le genre chromatique et enharmonique, affirmant que ce genre diatonique est naturel à l'espèce humaine; idées vulgaires reproduites jusqu'aujourd'hui. Les Grecs ne savaient rien de ces origines dont ils parlent à

(1) *De Musica*, V.

(2) M. le professeur Fortlage a parlé sévèrement de ces contradictions, mais avec connaissance des choses, dans ce passage d'un livre sur la musique des Grecs : « Il n'y a que trop de « motifs pour reconnaître que les écrivains grecs sont peu instruits de ce qui concerne les ori« gines de cet art chez eux ; car, dans leurs écrits sur cette matière, ils entassent les contra« dictions les plus évidentes. C'est ainsi, par exemple, qu'Aristoxène et Plutarque, qui le « copie, établissent presque tout d'une haleine que le genre enharmonique est plus ancien « que le diatonique, et, un peu plus loin, disent que le genre diatonique est le plus ancien de « tous. Cependant ces contradictions, et d'autres semblables, n'ont pas jusqu'ici inspiré aux « scrutateurs de la vérité ce désespoir salutaire qui fait abandonner un terrain envahi par « l'erreur et le non-sens. » Cf. *Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt*, p. 8.

(3) *De Musica*, XI.

chaque instant, et leurs commentateurs n'en ont pas été mieux informés jusqu'à l'époque actuelle. La population primitive de l'Asie Mineure et de la Grèce, étant d'origine arienne, n'a pu y porter que les habitudes de chant contractées dans la Bactriane et dans la Perse, c'est-à-dire d'un chant dans lequel se trouvaient des successions de sons à l'intervalle d'un quart de ton, et qu'on a désigné par le nom de *genre enharmonique*. Ce genre fut donc le plus ancien, le seul que connut Olympe, mais dont il ne fut pas l'inventeur. Les petits intervalles de sons qui caractérisent ce genre faisaient entendre çà et là des traînements de voix sur une seule syllabe ou des espèces de miaulements sur la flûte, lesquels s'exécutaient en glissant le doigt sur le trou. C'est ce qui a fait dire par Aristophane, dans un dialogue de sa comédie des *Chevaliers* : *Lamentons-nous et pleurons comme deux flûtes qui jouent un air d'Olympe*, après quoi les deux interlocuteurs prononcent ensemble un vers ïambique formé de la seule syllabe, *mi*, répétée douze fois avec les accents grave et circonflexe employés alternativement; ce qui produisait un miaulement dont l'effet était plaisant.

Trois nomes ou cantiques ont été connus chez les Grecs sous le nom d'Olympe: le premier était le nome de Minerve, le second, l'*air des chars*, et le troisième se nommait *polycéphale*. Ce dernier nom, qui signifie *à plusieurs têtes*, a donné la torture aux commentateurs, dont les conjectures n'ont abouti à aucun résultat satisfaisant. La célébrité dont jouissaient ces compositions a traversé les siècles : il s'y trouvait, sans aucun doute, certaines beautés qui frappaient les Grecs, puisque Aristote constate l'impression que faisaient ces airs, dans ce beau passage du cinquième livre de sa *Politique* :

« L'opinion commune ne voit d'utilité à la musique que comme « simple délassement ; mais est-elle véritablement si secondaire, et ne « peut-on lui assigner un plus noble objet que ce vulgaire emploi ? Ne « doit-on lui demander que ce plaisir banal qu'elle excite naturelle« ment chez tous les hommes, charmant sans distinction tous les âges, « tous les caractères? Ou bien ne doit-on pas rechercher aussi si elle « n'exerce aucune influence sur les cœurs, sur les âmes? Il suffirait, « pour en démontrer la puissance morale, de prouver qu'elle peut mo« difier nos affections; et certainement elle les modifie? Qu'on voie « l'impression produite sur les auditeurs par les œuvres de tant de « musiciens, surtout par celles d'Olympe. Qui nierait qu'elles enthou-

siasment les âmes? et qu'est-ce que l'enthousiasme, si ce n'est une modification morale (1)?..... »

Un des interlocuteurs du dialogue de Plutarque sur la musique dit, au sujet des airs d'Olympe : « Ce premier Olympe, qui était chéri de Mar- « syas, apprit de lui à jouer de la flûte, et porta aux Grecs les chants « enharmoniques dont ils se servent encore aujourd'hui dans les fêtes « des dieux (2). »

Si l'on peut conclure de ce passage qu'au temps de Plutarque les cantiques d'Olympe étaient encore, non chantés, mais joués sur la flûte dans les sacrifices, leur durée aurait été de plus de seize cents ans. L'existence de ces chants, les impressions qu'ils produisaient, et la vénération qu'inspirait leur antiquité, sont constatées par les deux témoignages contemporains de ces cantiques qui viennent d'être cités. Entre Aristote et Plutarque, il y a quatre siècles de distance; néanmoins on retrouve les mêmes cantiques en usage aux deux époques; ce sont bien ceux d'Olympe dont parlent Aristote, Aristoxène et Plutarque; il ne peut donc pas y avoir de doute sur la réalité de l'existence de leur auteur. Quant à l'époque où il vécut, elle appartient certainement à une haute antiquité; car on voit que le système tonal des nomes ou cantiques dont il s'agit était l'enharmonique, qui fut le caractère primitif de la musique grecque, et contre lequel l'esprit dorien avait réagi antérieurement à Pythagore. Dégageant donc Olympe de son entourage mythologique et des fausses traditions d'Aristoxène et de Plutarque, nous trouvons en lui une personnalité historique et musicale dont la réalité ne paraît pas contestable. Quant au second Olympe, dont parle Plutarque, on ne voit chez les écrivains antérieurs aucune indication certaine de son existence.

Ainsi qu'on vient de le voir, les trois musiciens célèbres, Hyagnis, Marsyas et Olympe, n'appartiennent pas à la presqu'île de la Grèce; ils sont d'origine pélasgique comme les Grecs proprement dits; mais ils représentent le génie asiatique et ont d'ailleurs un caractère plus prononcé de musiciens que les personnages mythologiques dont il va être parlé, car ils jouaient de la flûte et composaient pour cet instrument. Il n'en est pas de même d'Olen, de Philammon, de Thamyris, d'Orphée,

(1) *Politique d'Aristote*, liv. V, chap. 5, traduction de M. J. Barthélemy Saint-Hilaire. t. II, p. 148-149.

(2) Plut., *de Musica*, VII.

de Linus, car ceux-ci étaient Thraces ou plutôt *Piériens;* car la Thrace était habitée par une population barbare, tandis que la Piérie, contrée du nord de la Grèce, était située sur un des penchants de l'Olympe, où se place l'origine du culte des Muses. Poëtes chanteurs des temps anciens, ils ne se servaient de la lyre que pour assurer leurs intonations dans le chant des hymnes.

Suivant le témoignage de plusieurs philosophes et historiens grecs, les mélodies phrygiennes et lydiennes étaient plaintives, ce qui n'est pas contestable, les mélodies asiatiques ayant encore le même caractère. La Grèce eut aussi des chants de même nature dans les plus anciens temps; Homère en parle en plusieurs endroits de l'*Iliade* (XVIII, 569-572; XXIV, 720-722).

Aux premiers temps de la civilisation grecque, civilisation bien élémentaire, on trouve la mention de chants religieux dont plusieurs se chantaient encore à l'époque où vécut Plutarque, et même à celle de Pausanias (1). Quoi qu'il en soit de la haute antiquité attribuée à ces hymnes, restés en usage dans les temples de Delphes, de Délos et autres, on leur reconnaît pour auteurs quelques-uns des poëtes chanteurs qui viennent d'être nommés. Olen, qui passe pour plus ancien qu'Homère (2), était, suivant une des traditions qui le concernent, venu de la Lycie dans l'île de Délos (3), à la tête d'une colonie sacerdotale, et y avait établi le culte d'Apollon, dans un temps où les temples étaient encore des cabanes construites de branchages entrelacés. D'après une autre tradition, Olen est qualifié d'*hyperboréen* (4); ce qui est plus vraisemblable, car le culte d'Apollon était originaire du nord de la Grèce et non de l'Asie Mineure. Deux vers tirés d'un hymne de Bœo, poëte delphienne, lesquels sont cités par Pausanias, disent qu'Olen fut le premier interprète de Phœbus, ou rendit des oracles, et qu'il fut l'inventeur de la plus ancienne forme du vers (5), c'est-à-dire l'hexamètre. Les hymnes d'Olen se chantaient encore au temps d'Hérodote (6). La doctrine symbolique, dont le savant Creuzer est un des

---

(1) Premier et deuxième siècle de l'ère chrétienne.

(2) Pausanias, VIII, 21.

(3) Hérodote, liv. IV, 35.

(4) Pausanias, X, 5.

(5) 'Ωλήν θ', ὃς γένετο πρῶτος Φοίβοιο προφάτας,
Πρῶτος δ' ἀρχαίων ἐπέων τεκτῆνατ' ἀοιδάν.
(Pausanias, *loc. cit.*)

(6) Hérod., *loc. cit.*

coryphées, a voulu enlever la réalité à l'existence d'Olen; cependant cette opinion n'a pas trouvé d'appui chez les érudits. Là où est un fait patent, saisissable, il ne faut pas supposer l'allégorie; or les hymnes d'Olen ont existé et ont été chantés dans les temples jusqu'aux époques relativement modernes où ils ont été mentionnés par les historiens; il n'y a donc pas de raison valable pour révoquer en doute l'existence de ce poëte-chanteur (1).

Chrysothémis, né dans l'île de Crète, tient à la mythologie par son père, Carmanor, qui purifia Apollon d'un meurtre; mais, par des hymnes à la louange de ce dieu, composés pour le temple d'Éphèse, il appartient à l'histoire, car on les chantait encore au temps de Plutarque. Chrysothémis fut le premier poëte-chanteur qui obtint à Delphes le prix du concours, pour un hymne en l'honneur d'Apollon. Il y a, sur ces concours primitifs de chant religieux dans la Grèce, un passage intéressant de Pausanias qui mérite d'être rapporté ici :

« Le plus ancien concours qu'on se rappelle avoir été établi à « Delphes, et celui pour lequel on a le premier institué des prix, a été « le chant de l'hymne en l'honneur du dieu : Chrysothémis de Crète y « chanta et fut vainqueur : il était fils de Carmanor, qui purifia, à ce « qu'on dit, Apollon. Philammon remporta après Chrysothémis le prix « du chant, et ensuite Thamyris, fils de Philammon. La sévérité qu'Or-« phée affectait dans ses discours sur les mystères, et l'élévation de « son esprit, ne lui permirent pas de se présenter à ce concours; et « Musée, qui faisait profession de l'imiter en tout, s'en abstint par les « mêmes raisons. On assure qu'Éleuther, quoiqu'il ne chantât point « ses propres vers, obtint la victoire pythique, en faveur de l'étendue « et du charme de sa voix. Hésiode, à ce qu'on prétend, ne fut pas « admis au concours, parce qu'il ne savait pas s'accompagner en chan-« tant avec la cithare. Quant à Homère, il vint bien à Delphes consul-« ter l'oracle; mais, quoiqu'il eût appris à jouer de la cithare, le mal-« heur qu'il avait eu de perdre les yeux rendit inutiles ses talents en ce « genre (2). »

---

(1) M. Alfred Maury, qui a bien étudié les origines des religions de la Grèce, ne fait aucune difficulté d'admettre comme des personnages réels Olen, Chrysothémis, Philammon et Thamyris; mais il n'a pas la même foi dans l'existence d'Orphée. Voyez son livre cité, t. I, p. 241-242.

(2) Liv. X, ch. 7, traduction de Clavier, t, V, p. 297. Cf. Müller, *Die Dorier*, t. I, p. 352.

Chrysothémis passait en Grèce pour avoir, le premier, composé des *nomes* ou hymnes à Apollon Pythien, lesquels on chantait vêtu de la stole et avec la cithare (1).

Il serait difficile de dégager l'existence réelle du poëte-chanteur Philammon des mythes auxquels elle est intimement liée : suivant une tradition, il aurait été fils d'Apollon et de la nymphe Leuconoé, et serait né à Delphes. Une autre version le fait frère jumeau d'Aulyque, aïeul maternel d'Ulysse. Enfin, il fut aimé de la nymphe Argiope, qui lui donna un fils, devenu célèbre comme poëte et comme chanteur, sous le nom de *Thamyris*. Le scoliaste d'Apollonius de Rhodes dit, d'après Phérécyde, qu'Orphée n'accompagna pas les Argonautes dans leur expédition, et lui substitue Philammon. Plutarque lui attribue des hymnes sur la naissance des enfants de Latone. On a vu, dans le passage de Pausanias cité ci-dessus, qu'il obtint le prix de l'hymne pythique dans le concours qui suivit celui où Chrysothémis avait été couronné vainqueur. Chanteur autant que poëte, il savait se servir de la cithare pour guider sa voix. Plutarque dit aussi que Philammon institua les premiers chœurs dansants dans le temple de Delphes et qu'il perfectionna la forme des nomes ou hymnes pythiques. On lui attribuait aussi l'organisation des mystères de Lerne; mais Pausanias oppose à cette légende des Argiens, que le titre sur lequel ils s'appuient, et qui consiste en vers mêlés de prose, gravés sur une table de cuivre, est en dialecte dorien, qui n'était pas connu au temps de Philammon (2). En écartant les traditions mythologiques, il reste, en ce qui concerne Philammon, assez de témoignages historiques pour que la réalité de l'existence de ce poëte-chanteur soit mise hors de contestation.

Thamyris, fils de Philammon, et comme lui poëte et chanteur, est aussi appelé *Thamyras* par Platon (3). Il naquit à Brinches, ville des Édoniens, dans la Thrace, suivant Suidas, qui lui donne pour mère *Arsinoé* (4) ; cependant Pausanias dit qu'il vit le jour dans le pays des Odryses, également situé dans la Thrace, où Argiope, sa mère, était allée cacher sa grossesse, après que Philammon eut refusé de l'épouser. Les Grecs donnaient Linus pour maître de musique à Thamyris; mais

(1) Χρυσόθεμις ὁ Κρὴς πρῶτος στολῇ χρησάμενος ἐκπρεπεῖ κιθάραν ἀναλαβὼν εἰς μίμησιν τοῦ Ἀπόλλωνος μόνος ᾖσε νόμον. (*Proclus ap. Phot.*, édit. Bekker, p. 320.)

(2) Pausanias, lib. II, c. 37.

(3) *Les Lois*, liv. 8.

(4) Lex. voce Θάμυρις.

ce Linus est un mythe, ainsi qu'on l'a vu dans le premier livre de cette Histoire (tome I, p. 203), et comme cela sera développé plus amplement tout à l'heure. Thamyris fut le troisième poëte-chanteur qui remporta le prix de l'hymne en l'honneur d'Apollon, au concours ouvert à Éphèse, suivant le passage cité de Pausanias. Comme ses prédécesseurs, il chantait ses vers, guidant sa voix avec la lyre. Il semble que les chants composés par lui étaient encore connus au temps de Platon, car l'auteur du livre des Lois en parle comme d'œuvres d'une beauté achevée, lorsqu'il dit : « Ils (les magistrats) prescrivirent aussi aux ci-« toyens de ne chanter aucun poëme qui n'aurait point eu l'approba-« tion des gardiens des lois, *quand même il serait plus beau que les « hymnes de Thamyras et d'Orphée* (1). » Plutarque, d'après le traité de musique d'Héraclide, mentionne comme un de ses ouvrages les plus importants son poëme musical de la Guerre des Titans contre les dieux (2). Tzetzès cite de Thamyris une *Cosmogonie* en cinq mille vers (3), et Suidas lui attribue une *Théogonie* en trois mille vers (4). Il y a lieu de croire qu'il s'agit du même ouvrage sous deux titres différents, car, dans les idées ariennes et pélasgiques qui ont donné naissance à la mythologie grecque, la cosmogonie et la théogonie ne se séparent pas.

La tradition mythologique fait de Thamyris un chanteur assez audacieux pour avoir osé défier les Muses, qui acceptèrent la lutte. Homère dit que ce fut à Dorion que les Muses, rencontrant Thamyris le Thrace, qui venait de chez le roi Eurytus, d'OEchalie, le punirent de son orgueil, parce qu'il s'était vanté qu'il remporterait toujours le prix de la musique, les Muses, filles de Jupiter, vinssent-elles même lui disputer la supériorité dans l'art. Irritées de son arrogance, ces déesses le privèrent de la vue, de la voix, et lui firent oublier l'art de jouer de la lyre (5). Une statue de ce poëte-chanteur, déjà aveugle et tenant une lyre brisée, se trouvait, au temps de Pausanias, dans le bois de l'Hélicon, près de la ville d'Ascra, en Béotie. Le célèbre peintre Polygnote avait représenté Thamyris dans son grand tableau d'Éphèse. D'après la des-

(1) *Loc. cit.*

(2) *De Musica.*

(3) *Historiarum variarum Chiliades*, ex recens. Th. Kiessling (Lipsiæ, 1826), p. 108.

(4) *Loc. cit.*

(5) Homère, *Iliade*, v. 594-600. — L'Œchalie était un canton de la Messénie. Pausanias dit qu'on voyait encore de son temps, non loin de ce canton, les ruines de Dorion (liv. IV, ch. 33).

cription de Pausanias (1), Thamyris était assis près de Pilias, privé de la vue et l'air misérable; sa chevelure ainsi que sa barbe étaient touffues; à ses pieds était sa lyre, dont les branches et les cordes étaient brisées.

Le mythe qui vient d'être rapporté a son explication naturelle dans les dernières productions du talent de Thamyris. Deux savants ont fait la juste remarque que ce poëte est le type de la poésie commençant à se détacher du culte des Muses et à vivre de sa vie propre (2). Il est remarquable en effet, qu'appartenant à la famille des poëtes-chanteurs de la Thrace, qui s'était vouée exclusivement à chanter Apollon et les Muses, et y ayant obtenu ses premiers succès, il entra plus tard dans une voie nouvelle, par son poëme sur la Guerre des Titans contre les dieux, et par sa Cosmogonie. Pausanias dit qu'il devint aveugle à la suite d'une maladie, comme Homère, et que le découragement qu'il eut de ce malheur lui fit briser sa lyre et renoncer à la poésie (3). Il n'en fallait pas davantage, dans ces temps d'ignorance et de barbarie, pour que l'infortune de Thamyris fût considérée comme la vengeance des Muses contre celui qui s'était affranchi de leur culte exclusif, et pour en faire un mythe.

L'existence réelle de Linus est plus que douteuse. Pour concilier les contradictions qui le concernent, les écrivains de l'antiquité, ainsi que leurs commentateurs, ont recours au moyen ordinaire, qui consiste à supposer plusieurs personnages du même nom. On cite donc deux Linus qui auraient vécu à des époques différentes. Le plus ancien, dont parle Plutarque (4), d'après un traité de musique d'Héraclide du Pont, perdu depuis longtemps, est celui dont il s'agit ici. Il était né, dit-on, à Chalcis dans l'île d'Eubée; mais sa généalogie, toute mythologique, est remplie de contradictions, car les uns le font fils de Neptune et de Psamathé, fille de Crotope, roi d'Argos, d'autres d'Apollon et de Terpsichore ou d'Euterpe. Diogène de Laërte lui donne pour père Mercure, et pour mère Uranie; une autre tradition le fait fils d'Œagre et de Calliope; enfin, suivant Pausanias, il serait né de l'union d'Uranie et d'Amphimare, fils de Neptune (5). Si sa naissance a, comme on voit,

(1) Liv. X, ch. 30.

(2) Cf. M. Preller, *Griechische Mythologie*, t. II, p. 341. — M. Alfred Maury, ouvrage cité, t. I, p. 243.

(3) Pausanias, liv. IV, ch. 33.

(4) Ouvrage cité, au commencement.

(5) *Né de tels parents*, dit naïvement Burette (note VIII sur le traité de musique de Plutarque), *il ne pouvait manquer d'être grand poëte et grand musicien.*

des causes diverses, il en est de même des circonstances de sa mort. Apollon avait donné sa lyre montée de trois cordes de lin à Linus : mais celui-ci ayant cru pouvoir perfectionner l'invention du dieu, en substituant à ces cordes sourdes des cordes de boyau, beaucoup plus sonores, irrité de sa présomption, Apollon le tua : telle est la version d'un scoliaste anonyme d'Homère adoptée par Eustathe (1). L'historien Diodore en rapporte une autre pleine de contre-sens, d'après laquelle Linus aurait été inventeur du rhythme et de la mélodie, et après que Cadmus eut apporté en Grèce les lettres phéniciennes, ce fut aussi lui qui, le premier, les appliqua à la langue grecque, leur donna les noms qu'elles portent et en fixa la forme. Enfin Linus, ayant acquis une grande réputation par ses talents dans la poésie et dans la musique, eut de nombreux élèves, parmi lesquels on remarque Hercule, Thamyris et Orphée (2). Or Hercule, dont l'intelligence était bornée, ne faisant pas de progrès dans son étude de la lyre, fut un jour frappé par Linus, et, furieux, il brisa l'instrument sur la tête du maître et le tua. La difficulté de faire de l'Hercule thébain l'élève d'un homme qui était contemporain de Cadmus a fait imaginer un second Linus, postérieur au premier. Quant à l'invention du rhythme et de la mélodie par Linus, il paraît inutile de rappeler encore ici le penchant des mythologues grecs à s'attribuer l'invention de choses qui existaient longtemps avant que leur pays fût habité.

Un chant funèbre a été connu dans la Grèce sous le nom de *Linos;* quelques auteurs ont cru que le personnage mythologique dont il est question lui avait donné son nom (3) ; d'autres ont cru que c'était une lamentation sur sa mort violente. Deux vers de l'Iliade, dans la description du bouclier d'Achille, semblent faire allusion à un chant dont Linus est le sujet. Le sens de ces vers est : *Parmi eux un jeune garçon jouait agréablement de la phorminx et chantait le beau Linus* (4) ; mais la scène joyeuse représentée dans cette partie du bouclier ne permet pas de croire que le chant fût une complainte. Pour ce qui concerne ce chant funèbre, on peut recourir à ce qui en a été dit dans le premier livre de cette Histoire (5).

---

(1) In Iliad., lib. 18, p. 1163.

(2) Diod., liv. III, 67.

(3) Cf. Hérod., liv. II, c. 79. — Pausanias, IX, 29.

(4) Τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείῃ
Ἱμερόεν κιθάριζε, Λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδεν.
(*Iliade*, l. XVIII, v. 569.)

(5) Tome I, p. 203.

Des écrivains relativement modernes affirment que Linus n'a pas fait de vers, ou du moins qu'il n'en reste rien (1), tandis que d'autres disent le contraire, et rapportent même des vers qu'ils lui attribuent (2); mais ces témoignages opposés sont sans valeur pour des temps si anciens, quand il n'y a pas de tradition non interrompue. D'après les considérations qui viennent d'être présentées, la personnalité de Linus n'a pas de caractère historique : on y pourrait voir une personnification de la musique, si déjà elle n'avait pour emblèmes Apollon et la muse Euterpe.

Il y a plus d'incertitude encore pour Orphée, parce qu'il y a des motifs pour croire à sa réalité, et d'autres pour la rejeter. Un des arguments les plus puissants, bien que négatif, contre l'existence réelle de ce personnage mythologique, est que Pindare est le plus ancien auteur qui en parle, et que son nom ne se trouve nulle part avant l'époque de ce poëte. Homère, Hésiode, gardent sur lui un silence absolu. Déjà plus de trois siècles avant l'ère chrétienne, Aristote, cité par Cicéron, déclarait qu'il n'y avait jamais eu de poëte Orphée, et que les poésies orphiques sont l'ouvrage d'un certain pythagoricien nommé *Cercops* (3). Suidas, au contraire, ne mentionne pas moins de sept Orphées, dont deux particulièrement semblent avoir été réunis dans la même légende. Suivant cette tradition, Orphée naquit dans la Thrace environ treize siècles avant J.-C., et fut fils d'OEagre, roi d'une petite partie de cette contrée. La mythologie le fait naître d'Apollon et de la muse Calliope. Chez les Grecs, Orphée est le mythe de la puissance irrésistible de la musique unie à la poésie sur tous les êtres organisés, et même sur la nature inorganique. Comme tous les poëtes chanteurs supposés originaires de la Thrace, il ne connut d'autre instrument de musique que la lyre, confondue par la plupart des écrivains avec la cithare, qui en diffère en plusieurs points, ainsi que cela a été établi dans le premier livre de cette Histoire. Suivant quelques mythologues, Orphée accompagna les Argonautes dans leur expédition : c'est dans ce voyage périlleux que se font voir les effets les plus merveilleux de son art. Aux sons de sa lyre, le navire *Argo* fend les flots et porte avec rapidité les héros vers la Colchide; par ses chants, il arrache ses compagnons aux séductions des

(1) Pausanias, *loc. cit.* — Origène, *Contr. Cels.*, liv. I.

(2) Diog. de Laërte, liv. I, sect. 4. — Sext. Empir.., *Adv. Mathem.*, lib. 2, c. 10.

(3) « Orpheum poetam docet Aristoteles nunquam fuisse, et hoc Orphicum carmen pythagorici ferunt cujusdam fuisse Cercopis. » (Cic., *De natura deorum*, lib. I, 38.)

femmes de Lemnos; il arrête par ses sons harmonieux la perpétuelle agitation des Symplégades (1), qui auraient brisé le navire à son passage; il endort le dragon gardien de la toison d'or, que vont conquérir les Argonautes; au retour, le charme de ses mélodies parvient à soustraire les héros aux enchantements des Sirènes. Après la mort de son Eurydice, Orphée descend aux enfers pour redemander sa compagne à Pluton : à ses accents, Cerbère courbe la tête, Caron le transporte dans sa barque, les Furies cessent de tourmenter les Ombres, l'inflexible population du Ténare est émue, Proserpine s'attendrit, et Pluton cède à la voix du chantre divin.

Au milieu de ces fables apparaissent dans les traditions relatives à Orphée des récits plus sérieux qui semblent lui rendre une réalité historique. C'est ainsi qu'on le représente comme ayant visité l'île de Crète et l'Égypte, où il se fit initier aux mystères, qu'il introduisit ensuite dans la Grèce continentale, en modifiant leurs rites. C'est à lui qu'on attribue aussi la conception de l'enfer mythologique des Grecs. Enfin, il est considéré par quelques écrivains comme ayant exercé une influence salutaire sur les mœurs de la Thrace, où la barbarie était pire qu'en aucune autre partie de la Grèce. Des versions contradictoires se sont répandues sur sa mort; mais elles sont toutes relativement modernes. D'après une de ces versions, il aurait été foudroyé par les dieux, pour le punir de ce que, dans la célébration des mystères, il aurait appris aux hommes des choses qu'ils ignoraient auparavant. D'après une autre tradition, il se serait donné lui-même la mort à cause du chagrin qu'il ressentait de la perte d'Eurydice. Une troisième version veut qu'il ait été déchiré par des femmes ivres de la Thrace, sorte de bacchantes appelées *ménades*, parce qu'il avait essayé de mettre un frein à leurs passions désordonnées (2).

On n'a pas manqué de faire honneur à Orphée de plusieurs inventions musicales et poétiques. Il reçut, dit-on, la lyre à sept cordes de Mercure (3) et y en ajouta deux (4), ce qui n'a point de sens, puisque, dans ces temps reculés, la lyre n'avait que quatre cordes. Une épigramme de l'Anthologie lui attribue l'invention du vers hexamètre, dont on avait déjà fait honneur à Olen, plus ancien que l'Orphée mythologique d'environ trois siècles.

(1) Iles flottantes supposées.
(2) Pausanias, IX, 30.
(3) Nicomaque de Gérase, *Manuel harmonique*, liv. II, édit. de Meybom, p. 29.
(4) Nicephor. ad Synes. De Insomn., p. 364.

Linus, comme on l'a vu précédemment, a passé pour avoir enseigné à Orphée et à Thamyris l'art de jouer de la lyre; d'autres, au contraire, donnent Orphée pour maître de cet instrument à Thamyris et à Linus (1). On ne peut trop le répéter; toutes les traditions qui concernent les anciens poëtes chanteurs de la Grèce sont dépourvues d'autorité, parce qu'elles ont été recueillies ou imaginées dans des temps trop rapprochés de nous et trop éloignés des époques barbares auxquelles se rapportent ces traditions. Le moment est donc venu d'abandonner toute l'ancienne érudition de mots dont a trop largement usé, pour entrer résolûment dans l'examen des choses réelles de l'art que nous enseignent les relations certaines de l'Orient avec la Grèce. Finissons-en avec toutes les inventions prétendues des Grecs dans la musique, et portons nos études sur ce qui peut nous offrir une base solide. Les Grecs ont leur part très-belle dans l'histoire de la musique; mais elle n'est pas ce qu'on imagine et n'a rien de commun avec les inventions qu'on leur a prêtées.

CHAPITRE PREMIER.

DE LA TONALITÉ ET DE SES TRANSFORMATIONS DANS LA MUSIQUE DES POPULATIONS GRECQUES.

L'incertitude à l'égard des faits, en ce qui concerne la musique des temps primitifs chez les populations grecques, et la diversité d'interprétation de ces mêmes faits, ont pour cause l'absence de renseignements contemporains. Quelques vers des poëmes d'Homère sont les seules indications véritablement anciennes dont on peut tirer quelque lumière à ce sujet. Ce n'est qu'au quatrième siècle avant l'ère chrétienne que les livres de Platon offrent à l'historien de la musique certaines notions qui n'ont même pas toute la clarté désirable. On ne sait rien de la situation de l'art avant Pythagore; la doctrine musicale de ce philosophe n'est qu'imparfaitement connue, car il n'a rien écrit, et les ouvrages attribués à ses élèves immédiats Théano (sa femme ou sa fille), Ocellus

(1) Nicomaque de Gérase, passage cité.

de Lucanie, Timée de Locres, et même Philolaüs, ne sont pas [illegible] comme authentiques. Cependant c'est dans ce qui reste de ce [illegible] et surtout dans ce qu'en rapporte Boëce, qu'on peut trouver [illegible] de la part qu'eut le fondateur de l'école d'Italie dans les [illegible] musicales qui lui sont attribuées.

Des passages tirés des comédies d'Aristophane; d'autres répandus ça et là dans les traités des Lois, de la République et dans le *Timée* de Platon: certaines parties du traité de la Politique d'Aristote, et des passages de ses Problèmes; enfin, le traité des Harmoniques [illegible] toxène, sont ce que nous possédons de plus ancien sur la musique [illegible] Grecs; mais rien de tout cela n'est antérieur au quatrième siècle [illegible] J.-C. De plus, la plupart des renseignements qu'on peut [illegible] écrits ne sont point historiques: or aucun des autres traités [illegible] grecs sur la musique parvenus jusqu'à nous n'est antérieur [illegible] tienne. Le plus ancien de ces auteurs est Aristide Quintilien [illegible] croit avoir vécu à l'époque du règne d'Auguste. Plutarque et Pausanias [illegible] à qui nous sommes redevables de la connaissance de [illegible] n'écrivirent que dans le premier et le deuxième siècle [illegible] dont quelques-unes remontent à douze ou quinze cents [illegible] Athénée, Grec de l'Égypte, vint après eux. Sa compilation [illegible] doute avec les immenses ressources de la bibliothèque [illegible] fourmille de contradictions en ce qui concerne la [illegible] d'ailleurs entièrement dépourvue de critique: [illegible] mine précieuse de faits révélés par une multitude [illegible] traits d'ouvrages perdus.

De ce rapide résumé ressort cette incontestable [illegible] qu'incertitude et contradiction sur les premiers [illegible] de la musique chez les peuples grecs de l'Asie [illegible] On devrait renoncer à l'espoir de jeter quelque [illegible] l'ethnographie, les analogies de symbolisme [illegible] comparée ne venaient nous prêter de [illegible] l'Orient, de l'Asie surtout, que sont [illegible] hordes qui peuplèrent successivement [illegible] la Grèce et l'Europe. Or nous avons la [illegible] l'Inde et de la Perse divisaient leur [illegible] moindres que le demi-ton: que ceux [illegible] saient l'octave grave de leur système [illegible] l'octave supérieure en douze [illegible]

ont dû recevoir et transmettre les mêmes traditions. Poursuivons donc nos recherches d'après cette donnée et nous verrons avec évidence que le plus ancien genre de la musique des Grecs, appelé *genre enharmonique*, sur lequel on a beaucoup disserté, a dû être, et a été en effet, le premier que connurent et pratiquèrent les Pélasges. Ce genre n'était autre chose que la pratique de la musique basée sur une échelle de vingt-cinq sons dans l'octave, formant vingt-quatre quarts de ton.

Toutefois ce serait une erreur de croire que le *genre enharmonique* ne fût composé que de quarts de ton : une musique semblable n'a jamais existé. Les quarts de ton offraient aux anciennes populations ariennes des moyens de variété pour les intonations dont ils composaient leurs gammes; mais en général ces gammes, c'est-à-dire le contenu de l'octave, ne présentaient que huit sons, comme notre gamme diatonique. Nous venons de dire que le genre enharmonique des plus anciens temps de la Grèce reposait sur une échelle tonale composée de vingt-quatre quarts de ton : nous avons sur ce point important, dans l'objet de nos recherches, le témoignage d'Aristide Quintilien, écrivain grec qui paraît avoir vécu dans le premier siècle de l'ère chrétienne. On trouve, au commencement de son livre, le passage suivant :

« . . . . . . Les intervalles (des sons) sont composés ou incomposés. « Les incomposés sont ceux qui n'en contiennent pas d'autres et sont « invariables. Les intervalles composés sont ceux qu'il est possible de « chanter de diverses manières. Le plus petit de ceux-ci, dans la mo- « dulation (de la voix), est le dièse enharmonique (le *quart de ton*) ; « ensuite, pour parler sommairement, les doubles de celui-ci, appelés « *demi-tons;* le double du demi-ton, qui est le *ton;* enfin, le double du « ton, appelé *diton* (la tierce majeure). De plus, ces intervalles sont « petits ou grands, consonnants ou dissonants, enharmoniques, chro- « matiques ou diatoniques, rationnels ou irrationnels (1), etc. »

Après ce passage, qui est beaucoup plus étendu, mais dont la suite est étrangère à l'objet dont il s'agit ici, Aristide Quintilien ajoute : « Nous

(1) Τῶν δὲ διαστημάτων τὰ μέν ἐστι σύνθετα· τὰ δὲ, ἀσύνθετα· ἀσύνθετα μὲν, τὰ ὑπὸ τῶν ἑξῆς περιεχόμενα φθόγγων· σύνθετα δὲ, τὰ ὑπὸ τῶν μὴ ἑξῆς, καὶ ὥστε δύνατόν ἐστι μελῳδοῦντας ἀναλύειν εἰς πλείονα. Τούτων δὲ τῶν διαστημάτων ἐλάχιστον μέν ἐστιν, ὡς ἐν μελῳδίᾳ δίεσις ἐναρμόνιος. Εἶναι, ὡς παχύτερον εἰπεῖν, τὸ ταύτης διπλάσιον, ἡμιτόνιον, εἶναι ὁ τούτων διπλάσιον, τόνος καί ἐστι τούτου τὸ διπλάσιον, δίτονον. Πάλιν τούτων ἃ μέν ἐστιν ἐλάττω· ἃ δὲ μείζω καὶ ἃ μὲν σύμφωνα· ἃ δὲ διάφωνα· καὶ ἃ μὲν ἐναρμόνια· ἃ δὲ χρωματικά· ἃ δὲ διατονικά· καὶ ἃ μὲν ῥητά· ἃ δὲ ἄλογα.

« donnons ici cette harmonie (échelles tonales) qu'on trouve chez les « anciens : *la première octave se développe par vingt-quatre dièses « (quarts de ton), et la seconde s'élève par demi-tons;* » puis il présente, dans une notation beaucoup plus ancienne que celle dont l'invention est attribuée à Pythagore par les Grecs eux-mêmes, le tableau de ce système tonal, que nous reproduisons ici d'après un des meilleurs manuscrits de son livre (1).

Fac-simile de la notation du manuscrit.

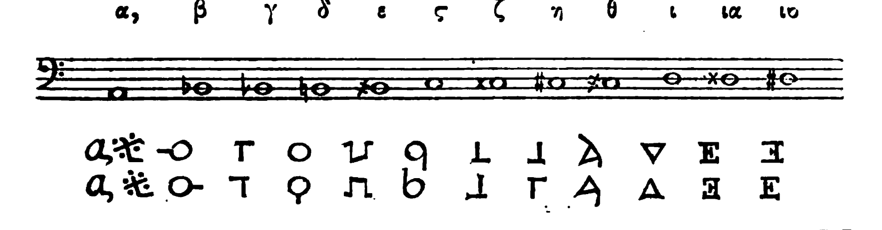
α ✱β γ δ ε ς ζ η θ ι ια ιβ
-o ι 6 ⊔ q ʟ ɹ Δ ∇ ɩ ∋
Ir σ ٦ ʃ ? σ ɹ Γ ∇ Δ ∋ ϵ

κς κη λ λβ λδ λς λη μ μβ μδ μς μα
⊢ ٦ε Ω c ϵ ∠ o ϵ λ ɤ
ɹ F ∋ ᑌ ɔ ɔ y o ∋ y y

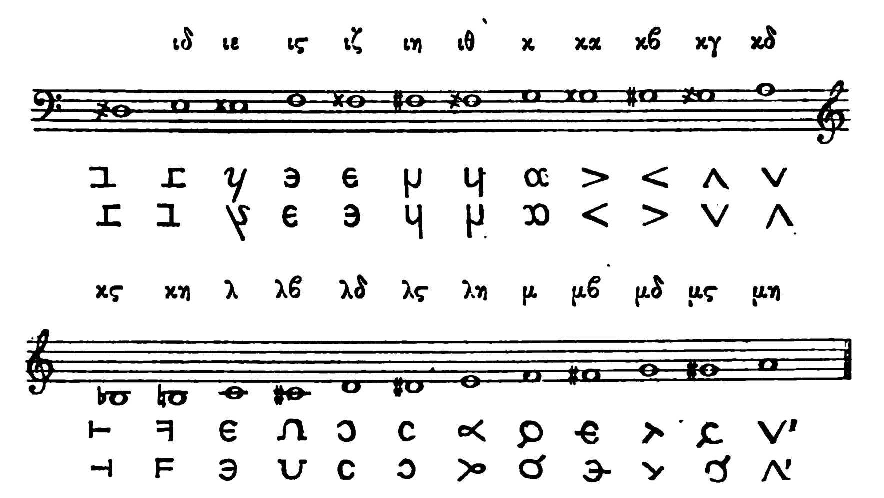
ιγ ιδ ιε ις ιζ ιη ιθ κ κα κβ κγ κδ.
⊥ ⊏ ч ∋ ϵ ⋟ч α ٦ c y y
⊏ ⊥ y ε ∋ y ρ ⊗ ∠ ٦ y y

La première ligne de chaque groupe est la notation archaïque; les deux autres présentent les signes de la notation usuelle des Grecs, tant pour le chant que pour les instruments (voyez la note A de ce volume).

Traduction en notation moderne.



(1) Mss. de la Bibliothèque impériale de Paris, n° 2450, fol. 101 r°.



Ainsi qu'on le voit, cette échelle tonale est identique avec celle que Toderini a trouvée chez les Turcs, qui l'avaient tirée de la Perse ; elle est semblable aux divisions des tanbourahs persan et arabe, étant composée de quarts de ton dans l'octave grave et de demi-tons dans l'octave supérieure. Elle a donc la même origine que l'échelle musicale des Perses, et cette origine est arienne.

En présence de ces faits, dont l'importance est si grande pour la connaissance du plus ancien système musical des populations grecques, il ne peut y avoir de doute sur la nature de ce système. Par des causes inconnues, peut-être par l'état de barbarie où étaient restés les Pélasges de la Thrace et de la Thessalie, comparativement aux Pélasges de l'Asie Mineure, qui pouvaient avoir des relations avec la civilisation des grands États asiatiques, les traditions de l'ancienne échelle s'étaient sans doute affaiblies dans la Grèce continentale, puisque ce furent les Lydiens et les Phrygiens qui, sous la conduite de Pélops, l'y introduisirent de nouveau, avec leurs modes particuliers, ainsi qu'on le voit dans ce passage de Téleste de Sélinonte : « Ce furent les compagnons de Pélops « qui firent entendre, les premiers, aux repas des Grecs, la musique « phrygienne de la mère des montagnes (Cybèle), avec des flûtes ; ils « y chantèrent un hymne lydien, en faisant résonner leurs *pectis* « aiguës (1). » Or les Lydiens et les Phrygiens furent les descendants

(1) Πρῶτος παρὰ κρατῆρας Ἑλλήνων ἐν αὐλοῖς συνοπαδοὶ Πέλοπος Ματρὸς ὀρείας Φρύγιον ἄεισαν νόμον· τοὶ δ' ὀξυφώνοις, πηκτίδων ψαλμοῖς κρέκον Λύδιον ὕμνον (Athen., lib. XIV c. 5). — Voyez la note D de l'Introduction, t. I, de cette Histoire, p. 499.

des premiers Aryas qui peuplèrent l'Asie Mineure (1); l'antiquité de cette échelle conservée par Aristide Quintilien démontrerait cette origine, lors même que les rapports de langues et d'autres rapprochements ethnologiques ne l'auraient pas prouvée. Déjà, ainsi que cela a été établi dans l'introduction de ce septième livre, deux siècles environ avant la guerre de Troie, Olympe le Phrygien avait composé des chants classiques et célèbres, des hymnes de *Minerve*, d'*Apollon* et *des chars*, dans la tonalité enharmonique. Cette tonalité a pour base l'échelle musicale donnée par Aristide Quintilien, *d'après les anciens*, et dans une notation oubliée longtemps avant qu'on eût adopté celle qui est attribuée à Pythagore. Remarquons encore que cette échelle a pour note initiale le même *la* qui est également la première note des échelles fondamentales de l'Inde, de la Perse, de l'Égypte et de l'Arabie. Tout se réunit donc pour démontrer une antiquité antérieure aux migrations qui ont peuplé l'Asie Mineure et l'Europe.

En apportant dans l'Asie Mineure et dans la Grèce la connaissance de l'échelle de sons enharmonico-chromatiques, les Pélasges y introduisirent aussi la notion de la diversité de formes des gammes puisées dans les sons de cette échelle générale : c'est cette même variété de formes des gammes, qui, ainsi qu'on l'a vu dans les livres précédents de cette Histoire, est appelée *modes musicaux*. La question de l'époque où l'idée de la diversité des gammes ou modes s'est produite parmi les populations grecques est un problème dont la solution n'est pas donnée et qui ne sera vraisemblablement pas trouvée dans l'avenir; car, s'il est difficile d'admettre que les Pélasges aient eu des conceptions d'art si avancées, alors qu'ils étaient encore grossiers, barbares et ignorants des choses les plus nécessaires, il ne faut pas oublier qu'une des conditions essentielles des modes de la musique grecque est identiquement semblable à ce qui existe dans les modes de la musique de l'Inde, à savoir que dans les modes grecs, comme dans les indiens, certaines notes étaient invariables, tandis que d'autres pouvaient changer d'intonation. Un autre point de contact existe entre les formes primitives des modes de la musique grecque et ceux de l'Inde aux temps

(1) Quoi qu'il en soit de la réalité historique du Pélops de la mythologie, la tradition de l'arrivée de Lydiens dans le Péloponnèse, sous la conduite d'un chef qui donna son nom à cette contrée, paraît avoir une certitude qu'on n'a pas contestée.

les plus anciens : il se trouve dans les gammes incomplètes d'un ou de plusieurs sons; car tous les modes étaient affectés de cette singularité, ainsi qu'on le verra tout à l'heure. Or, avant l'expédition d'Alexandre, il n'y eut certainement pas de relations entre l'Inde et la Grèce civilisée; d'où l'on devrait conclure que le principe commun de cette constitution tonale serait antérieur aux grandes migrations ariennes. Si l'on voulait supposer que les Grecs ont reçu de l'Asie occidentale ou de l'Égypte ces notions de formation des modes, il faudrait admettre les influences égyptiennes et phéniciennes sur la civilisation de la Grèce; influences qui sont aujourd'hui contestées par des érudits de premier ordre. On voit que si l'analogie de formes des modes grecs et asiatiques ne peut être méconnue, on ne peut en donner aujourd'hui d'autre explication que par une origine antéhistorique, quelle que soit d'ailleurs la difficulté de l'expliquer.

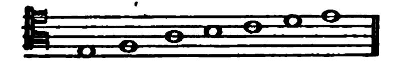
La conception d'arrangements divers des sons pris dans l'échelle enharmonico-chromatique, pour en former des gammes différentes, appartient de toute évidence à la plus haute antiquité de l'histoire des Pélasges, c'est-à-dire des peuples grecs de première origine. L'anecdote rapportée par Athénée, d'après Téleste de Sélinonte, de chants lydiens et phrygiens que firent entendre les Pélopides aux premiers habitants du Péloponnèse, prouve que les modes lydien et phrygien étaient déjà différents sous certains rapports, qui vont être déterminés. Or la chronologie grecque place l'arrivée de Pélops avec ses Phrygiens dans l'année 1323 avant l'ère chrétienne.

Antérieurement à cette époque, une autre forme de gamme existait déjà dans la Thrace, au nord de la Grèce et dans l'île de Crète. Cette gamme fut celle des chants d'Olen, de Chrysothémis, de Philammon et de Thamyris : seule, elle était connue dans la Grèce continentale, avant que les compagnons phrygiens et lydiens de Pélops abordassent dans le Péloponnèse : on lui a donné le nom de *mode dorien*, mais plus tard; car il n'est pas encore question de Doriens à cette époque reculée de l'histoire de la Grèce. L'ancienneté de l'usage de ce mode parmi les Hellènes a fait dire, par un savant archéologue, que le mode dorien est le plus ancien, et le seul qui fut jamais adopté par les Hellènes purs (1); cependant les modes phrygien et lydien ont eu une existence non moins

(1) Müller, *Die Dorier*, t. III, p. 310 et suiv.

archaïque chez d'autres rameaux de la race pélasgienne, dans l'Asie Mineure. Les trois formes de gammes connues sous les noms de *modes dorien, phrygien et lydien* sont, sans aucun doute, contemporaines.

Quelles étaient ces formes ? En quoi différaient-elles l'une de l'autre ? Avant d'entreprendre la réponse à ces questions, il est nécessaire de démontrer l'exactitude de ce qui est dit ci-dessus de la suppression de certaines notes dans les modes primitifs de la musique grecque comme dans ceux du système tonal indien. De plus, il faut aussi montrer que ces suppressions pouvaient se combiner avec l'enharmonie, de la même manière que chez les populations anciennes de l'Inde et de la Perse. La suppression de certaines notes dans les modes grecs est constatée par des textes d'Aristoxène, de Plutarque et d'Aristide Quintilien. Commençons par ce que dit le premier de ces auteurs, antérieur aux deux autres d'environ quatre siècles. Après avoir dit que les anciens (relativement à lui, qui écrivait dans le quatrième siècle avant l'ère chrétienne) connurent un certain genre qui consistait dans le retranchement de la troisième note de la gamme, Aristoxène écrit ce passage : « Il existe « aussi une mélopée privée du lichanos diatonique (1), laquelle, loin « d'être désagréable, est très-bonne, quoiqu'elle ne semble pas plaire « à la plupart de ceux qui s'occupent de musique, mais qui, certai- « nement, leur paraîtra telle que nous le disons, lorsqu'ils se seront « suffisamment accoutumés aux premier et deuxième des modes anciens (2). » La gamme dont parle Aristoxène, et dont la troisième note ou lichanos est retranchée, est celle-ci :

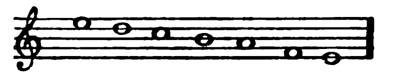


Un savant musicien, à qui l'on est redevable de travaux intéressants sur la musique des Grecs, s'appuyant sans doute d'un passage de Nicomaque, dont il sera parlé ailleurs, a émis l'opinion qu'un pareil retranchement était fait dans le tétracorde aigu du même mode, et qu'il con-

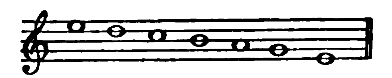
(1) Nom grec d'une note de musique, comme on le verra plus loin.

(2) Ὅ τι δ' ἔστι τις μελοποιΐα διτόνου λιχανοῦ δεομένη, καὶ ουχὶ φαυλοτάτη τε, ἀλλὰ σχεδὸν ἡ καλλίστη, τοῖς μὲν πολλοῖς τῶν μὲν ἁπτομένων μουσικῆς, οὐ πάνυ εὔδηλόν ἐστι· γένοιτο μεν τ' ἂν ἐπαχθεῖσιν αὐτοῖς· τοῖς δὲ συνειθισμένοις τῶν ἀρχαϊκῶν τρόπ ωντοῖς τε πρώτοις καὶ τοῖς δευτέροις ἱκανῶς, δῆλόν ἐστι τὸ λεγόμενον. (*Aristox.*, lib. I, p. 23.)

sistait dans la suppression de la trite ou de la paramèse (1), en sorte que la gamme aurait été celle-ci :



ou celle-ci :



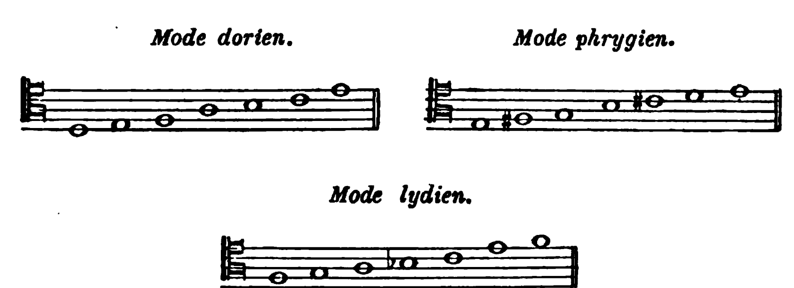
Il est hors de doute qu'il y a eu des modes grecs primitifs où se trouvaient des suppressions de plusieurs notes, comme il y en avait dans les modes hindous. Il y a sur cela plusieurs textes précis, particulièrement dans le dialogue de Plutarque sur la musique. On y lit : « Quoique les « anciens ne fussent nullement ignorants des harmonies (constitutions « des modes), ils ne les employaient que d'une certaine manière. Ce « n'était pas par ignorance qu'ils se mettaient à la gêne et n'employaient « qu'un petit nombre de cordes (sons), et ce n'est pas par insuffisance « de connaissances qu'Olympe, Terpandre et leurs disciples ont re- « tranché la multitude de ces cordes et la variété dans leurs chants. « C'est ce que prouvent tous les airs de ces deux artistes et de ceux qui « se conforment à leur méthode ; car, avec peu de notes et leur simpli- « cité, ils sont meilleurs que d'autres où les cordes sont multi- « pliées, etc. (2). » Il y a toutefois des réserves à faire sur ce passage, comme on le verra plus tard.

Après ces explications sur les retranchements de notes dans les modes et sur leurs diversités, le moment est venu de répondre à ces questions : *Quelles étaient les formes primitives des trois premiers modes musicaux qui furent connus des Grecs, c'est-à-dire le dorien, le phry-*

(1) « Ce retranchement de la troisième partie de la modulation, dont parle Aristoxène, était « l'omission que l'on faisait du *lichanos* dans le tétracorde grave, et de la *trite* ou de la *para-* « *mèse* dans le tétracorde aigu. » (Perne, *Recherches sur la musique ancienne*, dans la *Revue musicale*, t. IV, p. 220.)

(2) Καὶ οἱ παλαιοὶ δὲ πάντες οὐκ ἀπείρως ἔχοντες πασῶν τῶν ἁρμονιῶν ἐνίαις ἐχρήσαντο· οὐ γὰρ ἡ ἄγνοια τῆς τοιαύτης στενοχωρίας καὶ ὀλιγοχορδίας αὐτοῖς αἰτία γεγένηται· οὐδὲ δι' ἄγνοιαν οἱ περὶ Ὄλυμπον καὶ Τέρπανδρον καὶ οἱ ἀκολουθέσαντες τῇ τούτων προαιρέσῃ περιεῖλον τὴν πολυχορδίαν τε καὶ ποικιλίαν· μαρτυρεῖ γοῦν τὰ Ὀλύμπου τε καὶ Τερπάνδρου ποιήματα καὶ τῶν τούτοις ὁμοιοτρόπων πάντων· ὀλιγόχορδα γὰρ ὄντα καὶ ἁπλᾶ διαφέρει τῶν ποικίλων καὶ πολυχόρδων, etc. (Plut., *de Mus.*, XVIII.)

gien et le lydien? En quoi différaient-elles? Lorsqu'il n'y avait pas d'altérations par l'usage des quarts de ton, et que les intervalles du genre diatonique étaient seuls employés, avec la suppression de certaines notes ; lorsque, enfin, la lyre ou la cithare n'étaient montées que de sept cordes accordées comme les notes des modes, ceux-ci se présentaient sous ces formes :
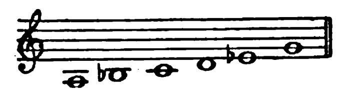

Mode dorien. *Mode phrygien.*

Mode lydien.

Au premier aspect de ces gammes, leur constitution caractéristique et leurs différences sont saisies avec facilité : chacune a une note initiale particulière ; l'échelle du mode dorien dépasse la limite de l'octave, ce qui n'a pas lieu dans les deux autres. Par ses suppressions de notes, le mode dorien a deux intervalles de tierce, tandis qu'il n'y en a qu'un dans les deux autres. Les notes supprimées dans le mode dorien sont la quatrième et la septième ; c'est la quatrième note qui est supprimée dans le mode phrygien ; dans le mode lydien, c'est la sixième.

Aristide Quintilien mentionne, dans son traité de musique (1), d'autres modes antiques de l'Asie Mineure qui avaient une, deux ou trois suppressions de notes : tel était le mode *mixolydien,* ainsi nommé parce qu'il était un mélange du lydien et de la progression phrygienne, 1 ton, 1/2 ton, 1 ton ; d'où résultait ce que les Grecs appelaient le *caractère plaintif,* et ce qui, dans la musique moderne, produit le sentiment du mode mineur. Lorsque ce mode était moins étendu que l'octave, sa forme était celle-ci :

Mode mixolydien.
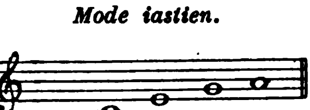


(1) Livre I, p. 22, édition de Meibom.

Quelquefois on étendait ce mode jusqu'à l'octave ; alors ses deux dernières notes présentaient l'anomalie d'un intervalle de trois tons (*triton*), comme on le voit ici :



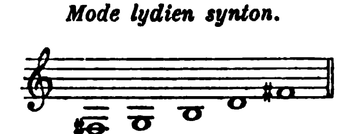
Un autre mode d'octave incomplète était en usage dans l'Ionie et avait le nom de *mode iastien ;* son étendue était d'une septième, et deux notes y étaient supprimées. Voici la forme de ce mode :

Mode iastien.



Les Lydiens avaient un mode particulier compris dans l'étendue de l'octave, où se trouvaient trois suppressions de notes, qui formaient deux *ditons* ou tierces majeures, et un *trihémiton* ou tierce mineure. Le nom de ce mode était *lydien synton,* c'est-à-dire *lydien tendre, intense.* Sa forme était celle-ci :

Mode lydien synton.



Lorsque les modes dorien, phrygien et lydien n'avaient pas de notes supprimées desquelles résultaient des intervalles de tierces, des lyres et cithares à sept cordes ne permettant pas de compléter l'octave de leur échelle, on ôtait de la gamme la première note, et les trois modes étaient composés de deux quartes conjointes, comme on le voit ici :
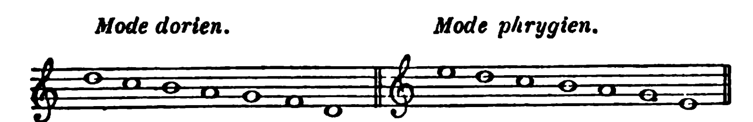
Mode dorien. *Mode phrygien.* *Mode lydien.*



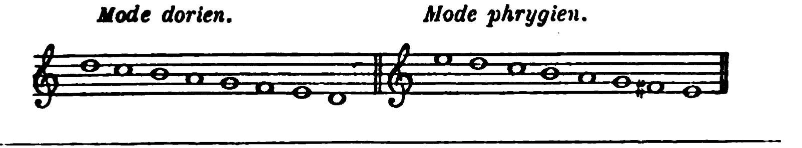
Il est à remarquer que le mode phrygien seul, dans ces formes, a ses deux quartes composées des mêmes intervalles et dans le même ordre,

c'est-à-dire 1/2 ton, 1 ton, 1 ton, 1/2 ton, 1 ton, 1 ton; dans les modes dorien et lydien, les demi-tons des deux quartes occupent des places différentes.

L'époque où ces modes complétèrent leur octave ne peut être déterminée avec précision, l'obscurité se rencontrant en toute chose dans les premiers temps de la musique des Grecs. Toutefois, si l'on songe aux diverses transformations radicales de son système tonal, lesquelles étaient accomplies avant Aristoxène, on ne peut douter que cette nécessité de toute gamme régulière n'ait existé et n'ait eu son emploi dès le sixième siècle avant l'ère chrétienne; mais, ainsi que nous venons de le dire, rien de satisfaisant sur ce sujet ne se trouve dans les traités grecs que nous possédons concernant la musique. Les auteurs de ces livres semblent parfois prendre plaisir à jeter de l'obscurité sur les choses les plus claires et transformer en problèmes ce qui, de soi-même, est fort simple. On en voit un exemple dans deux passages du Manuel harmonique de Nicomaque, relatifs à la transformation de l'heptacorde en octacorde, dont il s'agit ici, au moyen d'une corde ajoutée à la lyre ou à la cithare. Suivant un de ces passages, Pythagore aurait intercalé un huitième son dans la lyre à sept cordes et l'aurait placé à la distance d'un ton de la *mèse* et d'un demi-ton de la *paramèse* primitive (1); celle-ci, par ce changement, serait devenue la *trite* (2), c'est-à-dire la troisième note en descendant de la *nète diezeugmenon* (3). Cette opération, attribuée à Pythagore, n'aurait pu se faire, dans les modes dorien et phrygien, qu'en supposant que leurs gammes à notes supprimées auraient eu cette forme :



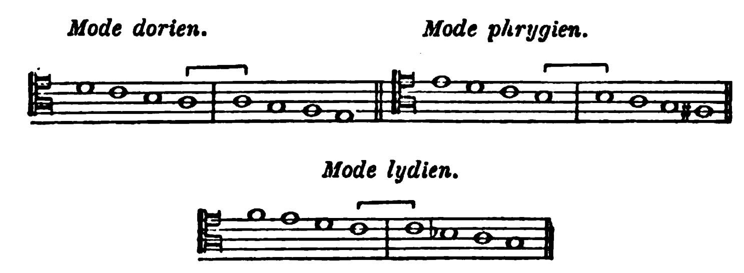
et que les intercalations auraient produit ces transformations dans les gammes :



(1) *Mèse* et *paramèse* sont des noms de cordes des modes, comme on le verra plus loin.
(2) *Idem.*
(3) *Idem.* Cf. Nicomaque, dans Meibom, p. 9-10.

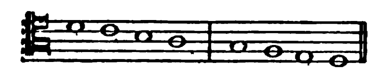
Il est de toute évidence que Nicomaque, en recueillant cette tradition, a confondu les modes primitifs à notes supprimées avec l'heptacorde à quartes conjointes ; mais le fait qu'il suppose ne peut soutenir un examen attentif, car ce n'est pas entre la première et la troisième notes que se trouve l'intervalle de tierce dans les modes dorien, phrygien et lydien primitifs ; aucune intercalation ne pourrait donc s'y faire. Ainsi qu'on l'a vu précédemment, la suppression de note des modes dorien et phrygien se trouvait entre la troisième et la quatrième notes, et celle du mode lydien était entre la cinquième et la sixième notes.

L'opération véritable par laquelle l'octave fut complétée dans les modes, après l'adoption de la lyre à huit cordes, consista à substituer à ces quartes conjointes :

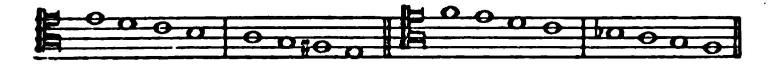


es quartes disjointes qu'on voit ici :

Mode dorien.



Mode phrygien. *Mode lydien.*



La réforme attribuée à Pythagore n'a pas eu, d'ailleurs, l'effet dont parle Nicomaque, car on a vu, par le passage cité d'Aristoxène, qu'il existait encore de son temps des gammes à notes supprimées, lesquelles résultaient de mélodies d'où ces notes étaient bannies, suivant les traditions originaires de l'Orient.

A l'aspect des trois modes fondamentaux dont on vient de voir la formation, on n'aperçoit pas de différence essentielle dans les effets que devaient produire les mélodies auxquelles ils servaient de bases ; cepen-

dant plusieurs auteurs parlent des impressions très-diverses que ces modes faisaient sur les Grecs ; Platon dit, à ce sujet, dans un dialogue du traité de la République (1) :

« Quelles sont les harmonies plaintives (les modes) ? Dis-le-moi, car « tu es musicien.

« C'est la lydienne mixte et l'aiguë, et quelques autres semblables.

« Il faut donc laisser de côté ces harmonies, qui, loin d'être bonnes « pour les hommes, ne le sont pas même pour des femmes d'un carac- « tère honnête.

« Oui.

« Rien n'est plus indigne des gardiens de l'État que l'ivresse, la mol- « lesse et l'indolence.

« Sans contredit.

« Et quelles sont les harmonies molles et usitées dans les festins ?

« L'ionienne et la lydienne, qu'on appelle *harmonies lâches.*

« Peuvent-elles être de quelque utilité pour des gens de guerre ?

« D'aucune utilité ; ainsi il pourrait bien ne te rester que les harmo- « nies dorienne et phrygienne (2). »

Le reste de ce dialogue aura de l'intérêt pour la suite de cette Histoire ; nous y reviendrons ; mais ce qui vient d'être rapporté suffit pour démontrer que le caractère du mode dorien était considéré comme distinct des autres ; or, à l'époque où Platon écrivait ce passage (environ quatre siècles avant l'ère chrétienne), ce mode ne devait différer des autres que, parce qu'il était étranger à l'enharmonie, aux accents passionnés et aux ornements asiatiques des autres modes ; car, après que tous les modes furent devenus simplement diatoniques, ils eurent tous un caractère à peu près analogue, particulièrement dans la musique de la Grèce continentale.

La deuxième observation a pour objet de faire remarquer que ce qui a été dit dans les cinquième et sixième livres de cette Histoire de la musique, concernant les notes altérées des systèmes musicaux de l'Inde et de la Perse, dans l'antiquité, ou, en d'autres termes, l'*enharmonie*, est précisément d'accord avec l'enharmonie de la musique grecque ; car on voit, dans tous les modes des Hindous, le retranchement d'un *srouti* (un peu plus d'un quart de ton) fait à tous les intervalles d'un demi-ton. Ce système était éminemment arien ; d'où résulte la preuve que nous avons

(1) Livre III.

(2) Traduction de M. Cousin.

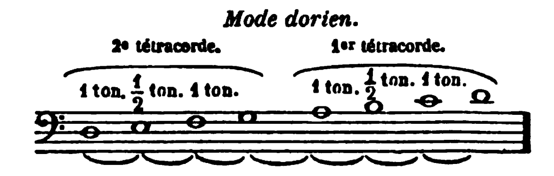
pu dire avec assurance, dans l'introduction de ce septième livre de notre Histoire, que l'invention du genre enharmonique, attribuée à Olympe par Aristoxène et Plutarque, n'a aucun fondement. Tous les historiens modernes de la musique qui se sont appuyés sur ces autorités se sont également égarés.

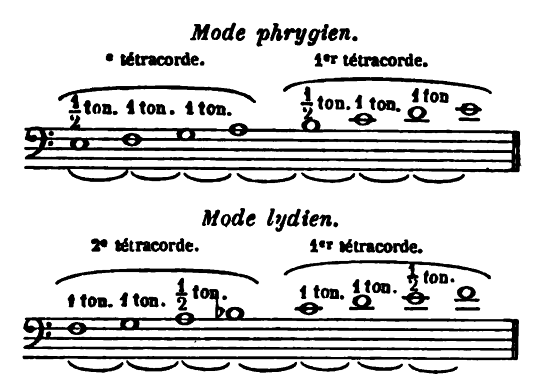
Dans une antiquité très-reculée, les Grecs divisèrent leurs modes en deux parties, à chacune desquelles ils donnèrent le nom de *tétracorde*, c'est-à-dire *quatre cordes* ou quatre sons. Il y a lieu de croire que la régularité de l'ancien mode dorien, qu'on vient de voir, a fait naître l'idée de cette division ; car, en considérant la quatrième note comme commune aux deux parties de l'échelle du mode, on trouve deux divisions identiques dans la disposition de leurs intervalles : les Grecs donnaient à ces divisions le nom de *tétracordes conjoints*, à cause de la note qui leur est commune. La similitude des tétracordes est démontrée par la succession des intervalles de même nature dans l'un et dans l'autre, comme on le voit dans l'exemple suivant, à savoir, pour chacun un ton, un demi-ton, et un diton ou tierce majeure.



La lyre à sept cordes, destinée à guider la voix dans le chant, fut généralement en usage chez les Grecs, et dut retenir longtemps le système musical dans les combinaisons des tétracordes conjoints ; mais, lorsque les relations furent devenues fréquentes avec le littoral de l'Asie, les cithares à huit, neuf et même douze cordes, s'introduisirent dans l'Hellade et devinrent les modèles des lyres à huit cordes. Ces octacordes, étendant les ressources du domaine musical, firent abandonner par degrés la suppression de certaines notes dans les gammes, et amenèrent une transformation des modes, dont le résultat fut la formation du système des *tétracordes disjoints*, lesquels n'ont pas de note commune. Alors les gammes des modes dorien, phrygien et lydien furent formulées comme on les voit dans ce tableau :

Mode dorien.





On voit que, dans les gammes de ces modes, les tétracordes des notes supérieures sont désignés comme premiers tétracordes, et ceux des notes inférieures comme deuxièmes tétracordes ; la raison de cette singularité est que, dans la formation des modes, les peuples grecs procédaient de l'aigu au grave, et qu'ils comptaient les intervalles en descendant, tandis que nous les comptons en montant.
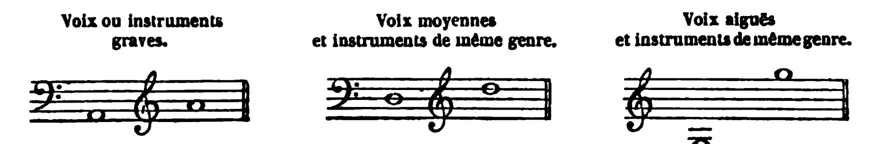
Plusieurs transformations et transpositions de ces modes, avec l'addition de quelques autres, ont été faites dans des temps postérieurs ; la succession chronologique de ces modifications sera présentée tout à l'heure ; mais il est nécessaire, avant d'aller plus loin, de prendre connaissance des noms par lesquels les Grecs désignaient les degrés de leur échelle tonale.

Les théoriciens grecs les plus anciens gardent le silence sur les modifications successives qui ont conduit enfin les Hellènes continentaux à l'usage exclusif du genre diatonique. Quant à ceux qui, comme Plutarque (1), pensent que ce genre fut le premier en usage, conjointement avec le chromatique, et qu'après l'invention supposée d'Olympe, on adopta le genre enharmonique, puis, qu'on en revint définitivement au genre diatonique, la nature des choses et le bon sens, aussi bien que tout ce qu'on a vu précédemment de l'Histoire générale de la musique, réfutent leur préjugé d'une manière victorieuse. En l'absence de tout document de quelque valeur sur les transformations de la musique grecque, antérieurement à la constitution définitive du genre diatonique, le plus sage est de s'abstenir de discussions de mots dont la signification est incertaine, et de conjectures qui ne peuvent conduire à aucun résultat solide. Ce qu'il y a de mieux à faire est donc de prendre la théorie de la

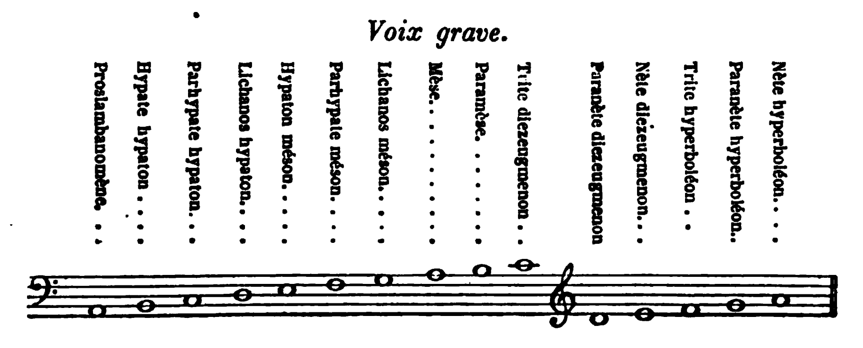
(1) *De Musicâ*, XI.

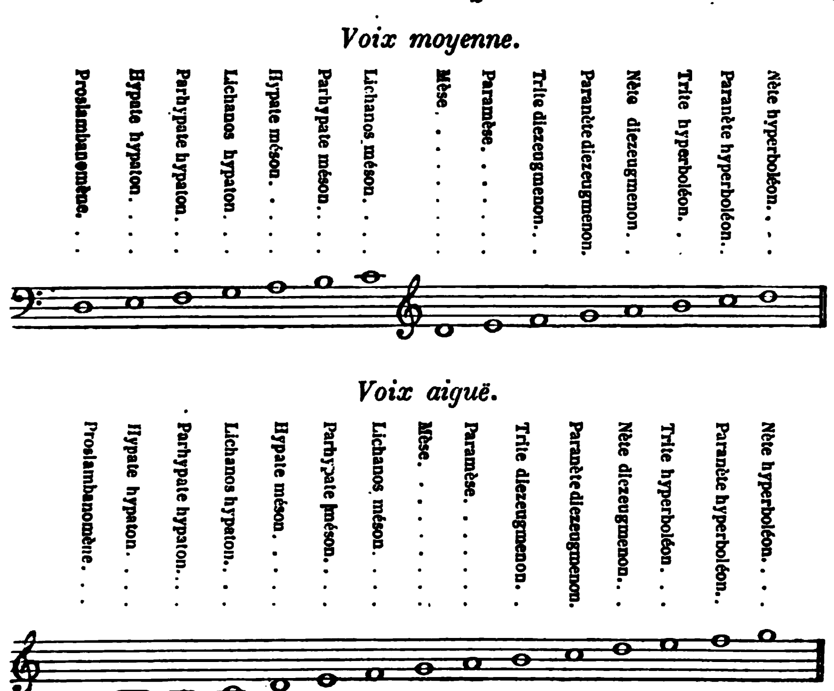
musique grecque lorsqu'elle est complète, et d'en exposer le système tel que nous le trouvons chez les meilleurs écrivains de l'antiquité. Ce système ne nous offre plus de notes supprimées : les gammes de tous les modes sont complètes.

Comme les peuples modernes, les Grecs distinguaient trois genres principaux de voix : les voix graves d'hommes, appelées *basses*, dont l'étendue pleine et sonore est d'une octave et une quarte contenues dans ces notes les voix élevées d'hommes, appelées *ténors*, dont l'étendue est la même, mais à une quarte supérieure, et contenue dans ces notes , et, enfin, les voix de femmes et d'enfants, plus élevées d'une quarte que les voix de ténors, et contenues dans ces notes . Cependant chaque genre de voix, ou chaque instrument qui y répond, pouvant avoir divers degrés de développement, comme l'expérience le prouve, leur système tonal respectif fut étendu à deux octaves par les théoriciens grecs, et représenté comme on le voit ici :



Les noms grecs donnés aux sons diatoniques des deux octaves de chaque genre de voix sont ceux-ci :

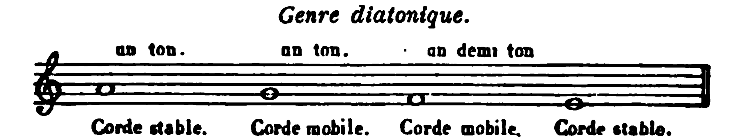




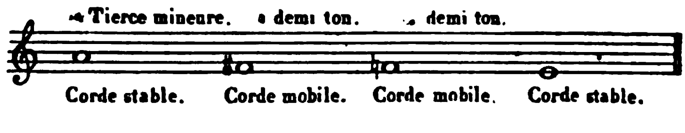
L'ensemble de cette étendue générale des voix étant donné, on imagina de le diviser par *tétracordes,* c'est-à-dire par séries de quatre sons qui se formaient en descendant du son le plus élevé jusqu'au plus bas, et continuant ainsi jusqu'au son le plus grave du système.

Des quatre sons de chaque tétracorde, ceux des extrémités supérieure et inférieure étaient immuables; on leur donnait le nom de *cordes stables,* parce que, quel que fût le genre du chant, ou diatonique, ou chromatique, ou enharmonique, ces notes conservaient leur intonation. Il n'en était pas de même des deux sons intermédiaires du tétracorde, car c'étaient eux qui déterminaient le genre de la mélodie par leurs intonations et par les intervalles qu'ils formaient. Par ce motif, on les appelait *cordes mobiles.* Le même tétracorde pouvait donc se présenter sous trois aspects, dans lesquels on reconnaissait les genres, ou diatonique, ou chromatique, ou enharmonique, ainsi qu'on le voit dans ces exemples :

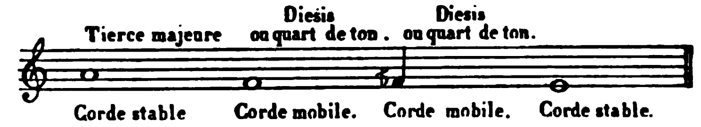
Genre diatonique.



Genre chromatique.



Genre enharmonique.
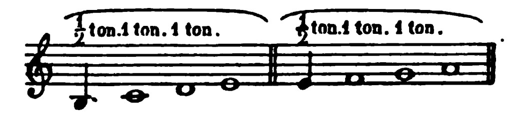


Le genre diatonique des Grecs était donc constitué par quatre sons descendants formant un ton, puis un ton, puis un demi-ton; le genre chromatique se formait par quatre sons descendants, rangés dans cet ordre : une tierce mineure, un demi-ton, un demi-ton ; enfin, le genre enharmonique consistait en quatre sons descendants, formant une tierce majeure, un quart de ton et un quart de ton, appelés *diésis*. Dans ces trois genres, le premier son et le quatrième du tétracorde étaient invariables; les intonations du deuxième et du troisième sons étaient variables et caractérisaient le genre.

Les deux octaves de chaque genre de voix étaient divisées en cinq tétracordes, ce qui d'abord ne paraît pas admissible, car cinq fois quatre sons dépassent les limites de la double octave, qui n'en contient que quinze. Cette énigme s'explique par le parallélisme du troisième et du quatrième tétracordes ; mais ce parallélisme lui-même exige un éclaircissement sur son origine, laquelle résulte de ce qui suit.
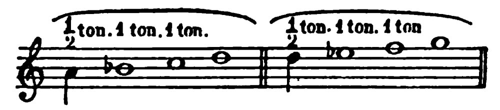
Lorsque la lyre n'était montée que de sept cordes, son accord était celui-ci :



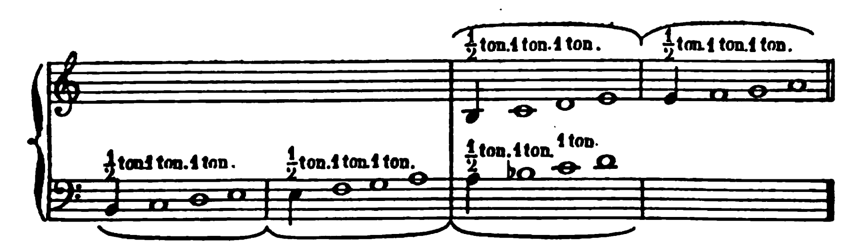
On comprit que cet heptacorde pouvait être divisé en deux parties, dont la quatrième corde serait le point central, et que ces parties formeraient chacune un tétracorde composé d'un demi-ton, représenté par les notes noires, et suivi de 1 ton, 1 ton. Ces deux tétracordes sont appelés *conjoints*, et sont représentés de cette manière :



La première conception des tétracordes fut donc celle des tétracordes conjoints. Cependant, pour continuer ainsi la division de toute l'étendue de chaque voix, c'est-à-dire de deux octaves, il eût fallu introduire dans les tétracordes suivants des sons étrangers aux deux premiers, si l'on voulait leur conserver la même disposition, c'est-à-dire 1/2 ton, 1 ton, 1 ton : or, voici ce qui résulterait de cette continuation :



Pour obvier à ce grave inconvénient, on imagina de ne pas pousser la conjonction au-delà du troisième tétracorde, et de faire une disjonction après le deuxième, pour rétablir l'uniformité des deux premiers dans la deuxième octave. Par ce procédé, le troisième et le quatrième tétracordes furent parallèles : le troisième conjoint aux deux premiers, l'autre disjoint de ceux-ci, mais conjoint au cinquième. On eut conséquemment un système de tonalité combiné de cette manière :



Le tétracorde des sons les plus graves de l'un ou l'autre genre de voix était appelé *tétracorde hypaton*, ce qui signifie précisément *les quatre sons les plus graves*. Le tétracorde des sons supérieurs de l'octave basse, ou sons moyens, était appelé *tétracorde méson*, parce que le nom neutre grec *méson* signifie *qui est au milieu*. Le nom du troisième tétracorde est *synémenon*, c'est-à-dire *qui est conjoint* (1) aux précédents. Le tétracorde parallèle au synémenon est appelé *diezeugmenon*, dont la signification est *qui est séparé*, parce qu'il établit la deuxième octave disjointe du genre de voix avec le cinquième et dernier tétracorde, nommé *hyperboléon*, c'est-à-dire *des sons les plus élevés*. La traduction exacte des noms des tétracordes est donc : *hypaton*, graves ;

(1) Du verbe σύνειμι, aller ensemble.

méson, moyennes; *synémenon*, conjointes; *diezeugmenon*, disjointes; *hyperboléon*, aiguës.

Les noms grecs des tétracordes et de leurs divers degrés n'ont pas d'analogie avec les noms des notes de la musique moderne, lesquels ne changent pas, quels que soient le ton, le mode et l'octave de l'échelle générale. Ces noms grecs ne désignent que la place occupée par la corde ou la note d'un mode quelconque appartenant à l'un des trois genres de voix, et non une intonation déterminée; car la quatrième note d'un tétracorde appartenant à certain mode pouvait être la note grave d'un autre mode et prendre conséquemment un autre nom. Prenons pour exemple la *paranète diezeugmenon* d'un mode grave appelé *hypodorien*, ce nom sera celui d'un son correspondant à notre *ré*  ; mais ce même son était appelé *mèse* dans le mode dorien, *hypate méson* dans l'hyperdorien; enfin, il s'appelait *paramèse* dans le mode éolien. Il en était ainsi de tous les autres sons. Ce grave inconvénient, qui consistait à ne pas éveiller le souvenir de l'intonation d'un son par son nom, était le résultat inévitable du système de la division par tétracordes de l'étendue de deux octaves attribuée à chaque genre de voix. On verra en son lieu qu'une méthode de solmisation, mise en usage dans le moyen âge, d'après des principes analogues, eut les mêmes défauts. Ce système de tétracordes pour chaque mode sera compris sans difficulté par l'examen de ce tableau :

Mode hypodorien.

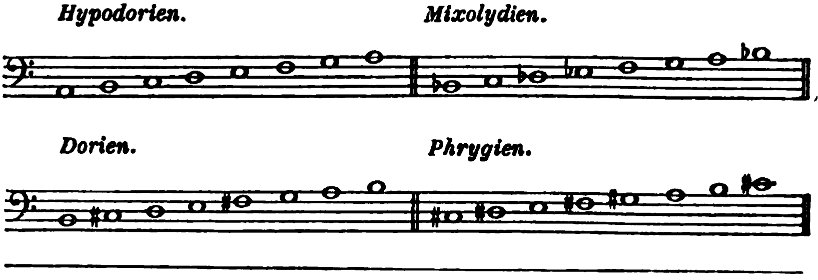
	NOMS GRECS des degrés du mode.	NOTATION moderne.	SIGNIFICATION des noms grecs.	ÉCHELLE tonale.
Cinquième tétracorde.	Nète hyperboléon.		La plus aiguë.	
	Paranète hyperboléon.		La voisine de la plus aiguë.	
	Trite hyperboléon.		La troisième des aiguës.	
Tétracorde diezeugmenon.	Nète diezeugmenon.		La plus haute des disjointes.	
	Paranète diezeugmenon.		La voisine de la plus haute des disjointes.	
	Trite diezeugmenon.		La troisième des disjointes.	
	Paramèse.		La voisine de la moyenne.	

	NOMS GRECS des degrés du mode.	SIGNIFICATION des noms grecs.	NOTATION moderne.
Tétracorde synémenon.			
	Mèse.	Moyenne.	
Tétracorde méson.	Lichanos méson.	L'index des moyennes.	
	Parhypate méson.	Voisine de la principale des moyennes.	
	Hypate méson.	Principale des cordes moyennes.	
Tétracorde hypaton.	Lichanos hypaton.	L'index des principales.	
	Parhypate hypaton.	La plus proche des principales.	
	Hypate hypaton.	Principale des cordes graves.	
	Proslambanomenon.	L'ajoutée.	

Ce tableau devra être consulté pour tous les noms grecs des notes qu'on trouvera dans ce qui suit.

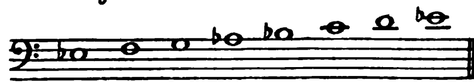
Les explications qui viennent d'être données du système des tétracordes, et le tableau qu'on a sous les yeux, démontrent à quiconque n'est pas sous l'influence d'une admiration aveugle pour les choses grecques, que ce système est arbitraire, qu'il est opposé à l'ordre logique des sons de l'échelle diatonique, et qu'il ne rachète pas, par sa régularité factice, les graves inconvénients auxquels il donne lieu dans la notation, comme on le verra plus loin. Quoi de plus contraire au sentiment tonal, aussi bien qu'à la conception générale d'une échelle de sons, que d'en séparer le premier de ces sons pour ne faire commencer la classification systématique que par la seconde note, sous prétexte que la note première est ajoutée? N'est-il pas évident qu'en supprimant le premier son, il n'y a plus de gamme?

Disons aussi que l'explication du système de modes qui vient d'être donnée, et le tableau qui l'accompagne, appartiennent au système complet de la tonalité grecque qu'on trouvera plus loin, mais auquel on ne parvint ainsi que par degrés. Des variations considérables se font remarquer à ce sujet chez les écrivains de l'antiquité, suivant les époques. Aristoxène nous informe de la diversité des traditions parmi les harmonistes concernant le nombre des modes (1). Déjà longtemps avant lui, les Corinthiens, dit-il, en comptaient dix; les Athéniens les réduisaient à cinq; selon d'autres, il y en avait huit, et l'on voit qu'un grand désordre régnait dans leur classement. Certains harmonistes, ajoute Aristoxène, disent que le plus grave des modes est l'hypodorien, au-dessus duquel se place, à un demi-ton, le mixolydien; un demi-ton plus haut que celui-ci est le dorien; le phrygien est un ton au-dessus du dorien, et le lydien également un ton au-dessus du phrygien. D'après cette classification, le tableau des modes, à l'époque indiquée, aurait été celui-ci :

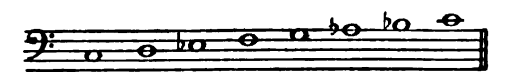


(1) *Harmon. element.*, lib. II, p. 39, ex ed. Meibom.

Lydien.



« Mais d'autres, ajoute Aristoxène, joignent à ces modes (le ton de) « la flûte hypophrygienne, dans le grave (1). » Il est difficile de déterminer le ton de cette flûte hypophrygienne, dont on ne trouve que cette mention chez les écrivains grecs : cependant il n'est pas douteux que son diapason devait être plus bas que le mode phrygien indiqué par Aristoxène; la préposition *hypo* ne laisse pas de doute à cet égard. Or, dans la classification qu'on vient de voir, on ne trouve de place pour l'hypophrygien qu'à un demi-ton au-dessous du phrygien, comme dans cette notation :



Cependant le reste du paragraphe qui vient d'être rapporté semble faire de l'hypophrygien un mode plus grave même que l'hypodorien. Voici le passage : « D'autres encore, ayant égard au placement des trous « dans les flûtes, séparent les trois modes les plus graves par trois « diésis (trois quarts de ton) entre chacun d'eux, à savoir, l'hypophry- « gien, l'hypodorien et le dorien. Ils placent le phrygien à un ton « du dorien, le lydien à trois diésis du phrygien, et, de même, le mixo- « lydien du lydien. Quoi qu'il en soit, ils ne disent pas quel effet « ils voulaient produire sur l'esprit, en établissant ainsi la distance « des modes. Nous démontrerons par la suite de ce traité que cette ma- « nière de serrer (les tons) est inchantable et tout à fait inutile (2). » Ce passage important démontre, d'une part, qu'il y eut, dans les temps antérieurs à Aristoxène, une assez grande diversité de systèmes pour la classification des modes, et la même absence de principes à ce point

(1) Ἕτεροι δὲ πρὸς τοῖς εἰρημένοις τὸν ὑποφρύγιον αὐλὸν προστιθέασιν ἐπὶ τὸ βαρύ. (*Ibid.*, p. 37.)

(2) Οἱ δ' αὖ πρὸς τὴν τῶν αὐλῶν τρύπησιν βλέποντες, τρεῖς μὲν οὕτως βαρυτάτους τρισὶ διέσεσιν ἀπ' ἀλλήλων χωρίζουσι, τόν τε ὑποφρύγιον, καὶ τὸν ὑποδώριον, καὶ τὸν δώριον. Τὸν δὲ φρύγιον ἀπὸ τοῦ δωρίου τόνῳ. Τὸν δὲ λύδιον ἀπὸ τοῦ φρυγίου πάλιν τρεῖς διέσεις ἀφιστᾶσιν. Ὡσαύτως δὲ καὶ τὸν μιξολύδιον τοῦ λυδίου. Τί δ' ἔστι, πρὸς ὃ βλέποντες οὕτω ποιεῖσθαι τὴν διάστασιν τῶν τόνων προτεθύμηνται, οὐδὲν εἰρήκασιν. Ὅτι δ' ἔστιν ἡ καταπύκνωσις ἐκμελής, καὶ πάντα τρόπον ἄχρηστος, φανερὸν ἐπ' αὐτῆς ἔσται τῆς πραγματείας. (*Aristox.*, p. 37.)

de vue de la tonalité ; de plus, on voit, par l'énumération qui y est faite des modes connus, que l'éolien et les modes aigus n'étaient point encore entrés dans le système général de la musique grecque.

L'énumération qu'on vient de voir, d'après le texte d'Aristoxène, ne mentionne que six modes. Le même écrivain nous apprend (1) que, parmi les anciens théoriciens, Pythagore de Zacynthe, Agénor de Mitylène et leurs sectateurs, ne distinguaient pas les modes par leurs noms, mais qu'ils reconnaissaient sept espèces d'octaves, lesquelles différaient par la position des deux demi-tons. Ce principe, qui paraît remonter chez les Grecs au sixième siècle avant l'ère chrétienne, était, comme on l'a vu dans le cinquième livre de cette Histoire, connu bien longtemps auparavant chez les peuples orientaux, et surtout chez ceux de la race arienne. Il fut, sans aucun doute, la base la plus solide de la théorie des modes de la musique grecque. La même doctrine est exposée et développée dans l'*Introduction harmonique*, ouvrage grec qui, dans plusieurs manuscrits, porte le nom de *Cléonide*, et qui, dans d'autres, est attribué à *Euclide*, appelé par quelques savants le *Pseudo-Euclide*. Il y a des motifs, en effet, pour ne pas admettre que l'ouvrage dont il s'agit appartienne au célèbre géomètre de ce nom ; quoi qu'il en soit, il est certain qu'il a dû être écrit dans le quatrième siècle avant l'ère chrétienne, car la doctrine qui y est exposée est la même que celle de Pythagore de Zacynthe et d'Agénor de Mitylène, dont parle Aristoxène, et antérieure à la conformation des treize modes en usage au temps de cet écrivain, et qui fut une transformation du système tonal des Grecs. Il est très-important d'établir l'ordre chronologique des variations de cette tonalité, si l'on veut éviter les méprises auxquelles elles ont donné lieu.

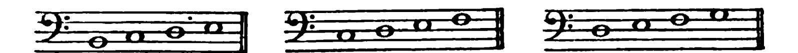
Euclide, ou l'auteur, quel qu'il soit, établit d'abord qu'il y a trois espèces de quartes : la première, qui est du genre *barypycne*, c'est-à dire grave et serré (2), procède de l'hypate hypaton à l'hýpate méson (de *si* à *mi*). La seconde, contenue dans le genre *mésopycne* (intermédiaire et serré) (3), va de la parhypate hypaton à la parhypate méson (d'*ut* à *fa*). La troisième, qui appartient au genre *oxypycne* (aigu et

(1) *Harm. element.*, lib. I, p. 36.

(2) De βαρύς, grave, et πυκνός, serré, dense. Cette espèce de quarte était *barypycne*, ou *serrée*, parce que le demi-ton en était le premier intervalle.

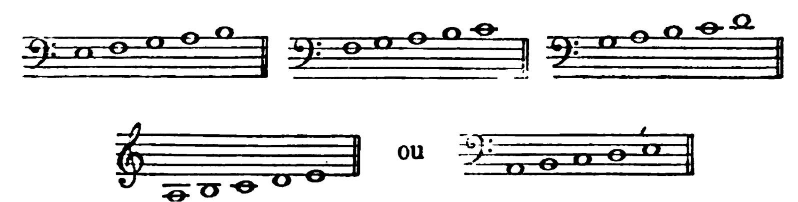
(3) De μέσος, qui tient le milieu, et πυκνός, dense.

serré) (1), procède du lichanos hypaton ou lichanos méson (*ré* à *sol*) (2). Ces trois quartes sont donc telles qu'on les voit ici :



Ainsi qu'on le voit, ces quartes présentent les dispositions diverses de 1/2 ton, 1 ton, 1 ton ; 1 ton, 1 ton, 1/2 ton ; 1 ton, 1/2 ton, 1 ton. Ces dispositions épuisent les combinaisons possibles des quartes justes.

L'auteur de l'*Introduction harmonique* passe ensuite à la constitution des espèces de quintes, qui sont au nombre de quatre : la première, dit-il, va de l'hypate méson à la paramèse (de *mi* à *si*) ; la seconde est contenue entre la parhypate méson et la trite diezeugmenon (de *fa* à *ut*) ; la troisième, du lichanos méson à la paranète diezeugmenon (de *sol* à *ré*) ; la quatrième et dernière, de la mèse à la nète diezeugmenon, ou de la proslambanomène à l'hypate méson (de *la* à *mi*) (3). Voici le tableau de ces quintes, en notation moderne :



Ces quintes, comme on le voit, sont constituées ainsi : 1/2 ton, 1 ton, 1 ton, 1 ton ; — 1 ton, 1 ton, 1 ton, 1/2 ton ; — 1 ton, 1 ton, 1/2 ton, 1 ton ; — 1 ton, 1/2 ton, 1 ton, 1 ton. Aucune autre combinaison ne peut exister dans une quinte juste.

Enfin, le pseudo-Euclide arrive à la constitution des espèces d'octaves (4). La première, dit-il, va de l'hypate hypaton à la paramèse ; *elle fut appelée mixolydienne par les anciens ;* la deuxième, de la parhypate hypaton à la trite diezeugmenon ,

(1) De ὀξύς, aigu, et πυκνός, parce que le *serré* ou le demi-ton aigu, est contenu entre deux tons.

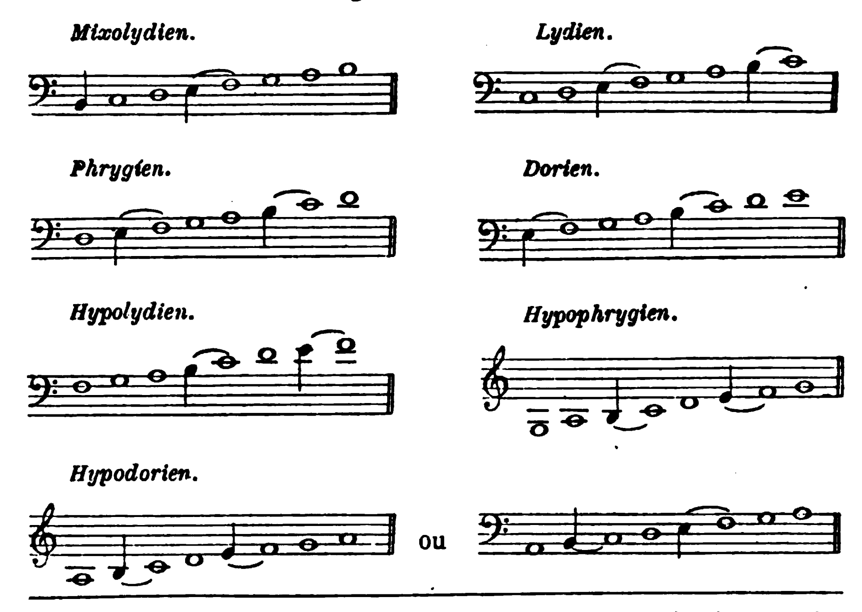
(2) Euclide, de l'édit. de Meibom, p. 14.

(3) *Ibid.*

(4) *Ibid.*, p. 15 et 16.

est appelée lydienne par les mêmes ; la troisième, du lichanos hypaton à la paranète diezeugmenon, appelée *phrygienne;* la quatrième, de l'hypate méson à la nète diezeugmenon, appelée *dorienne;* la cinquième, de la parhypate méson à la trite hyperboléon, appelée *hypolydienne;* la sixième, du lichanos méson à la paranète hyperboléon, appelée *hypophrygienne;* enfin, la septième, de la mèse à la nète hyperboléon, nommée *locrienne* ou *hypodorienne* (1).

Voilà donc le nombre des modes porté à sept; leur base est régulière, et les formes de leurs gammes sont celles-ci :



(1) Gaudence, qu'on croit antérieur à Ptolémée, a reproduit cette classification des espèces de quartes, de quintes et d'octaves des anciens modes, pages 18-20 de l'édition de Meibom ;

Ce dernier mode seul justifiait son nom de *sous-dorien*, car le *sous-lydien* et le *sous-phrygien* sont à la quarte supérieure du lydien et du phrygien : il ne pouvait en être autrement, car les Grecs n'ont pas connu de son ou de note au-dessous de la proslambanomène [note], qui fut aussi la note fondamentale des systèmes de musique de tous les peuples orientaux, ariens et sémitiques.

Les gammes des sept modes qui sont sous les yeux des lecteurs ont les notes de demi-tons, distinguées par les notes noires qui, dans toutes, occupent des positions différentes.

Il est à remarquer que, parmi ces modes, ne figurent ni l'éolien, ni l'ionien, quoique Euclide les nomme dans un autre endroit (1). Athénée déclare, d'après Héraclide du Pont, qu'il n'y a que trois modes chez les Grecs, lesquels sont le dorien, l'éolien et l'ionien, comme il n'y avait parmi eux que trois races primitives, à savoir : les Doriens, les Éoliens et les Ioniens (2). Si cet écrivain a voulu parler des Grecs du continent, il était certainement dans l'erreur, car les modes *lydien*, *phrygien* et *thracique* (plus tard *dorien*) furent certainement les premiers, et, à vrai dire, les seuls en usage parmi les Hellènes européens. Les Éoliens, établis d'abord dans la Thessalie, puis dans le Péloponnèse, abandonnèrent la Grèce, poussés par les Doriens, et allèrent se fixer dans une partie nord-ouest de l'Asie Mineure, qui prit d'eux le nom d'*Éolide*, un peu plus de onze siècles avant J.-C. Quant aux Ioniens de l'Égiale, les conquêtes des Doriens les obligèrent aussi à s'éloigner de la Grèce un peu plus tôt que les Éoliens, et à s'établir sur les côtes de l'ouest de l'Asie, où ils fondèrent douze villes, dont plusieurs acquirent de l'importance dans la suite. Ils furent les premiers Hellènes civilisés ; leur langue fut le plus doux des dialectes grecs, et leurs chants, empreints du caractère asiatique, furent toujours antipathiques aux Doriens (3). Les modes éolien et ionien avaient un caractère mineur particulier, en ce que le premier demi-ton de leurs gammes était entre la deuxième note et la

mais le même auteur mentionne les modes plus modernes et en donne les notations : ces choses seront plus loin l'objet d'observations particulières.

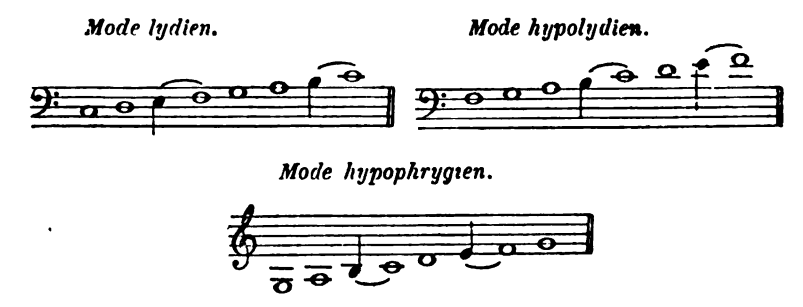
(1) P. 20.

(2) Lib. XIV, c. 4.

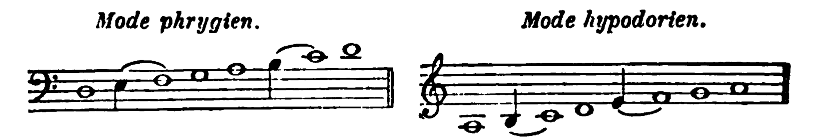
(3) C'est par suite des victoires et des actes de barbarie des Doriens, et par l'expatriation des Éoliens et des Ioniens, qu'on a dit avec raison que la domination dorienne fit rétrograder de plusieurs siècles la civilisation de la Grèce.

troisième, et entre la cinquième et la sixième. Ces gammes étaient aussi les plus élevées parmi les modes grecs, avant qu'on eût imaginé les gammes supérieures des modes appelés *hyperdorien*, *hyperionien*, *hyperphrygien*, *hyperéolien et hyperlydien.* Les modes éolien et ionien étaient au nombre de ceux que les Grecs du temps d'Aristophane et de Platon désignaient sous le nom de *modes plaintifs*. Les théoriciens grecs les ont classés dans leurs nomenclatures des modes et en ont donné les notations ; mais il est douteux qu'on en ait fait usage dans la Grèce européenne avant l'époque de sa décadence morale et politique.

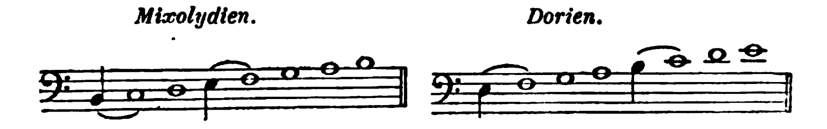
La différence des modes n'est véritablement constituée que par la diversité du placement des demi-tons : par l'effet de ces dispositions différentes, chaque mode a réellement son caractère distinct, qui ne permet pas de le confondre avec un autre. Les anciens, dont parlent Aristoxène, Euclide, Gaudence et Aristide Quintilien, avaient donc bien saisi le principe des modes de la musique grecque en le plaçant dans les différences d'octaves, et en considérant les modes *mixolydien*, *lydien*, *phrygien*, *dorien*, *hypolydien*, *hypophrygien et hypodorien*, comme les seuls possibles, sauf les différences des genres diatonique, chromatique et enharmonique. Ainsi, les modes lydien, hypolydien et hypophrygien de cette ancienne époque caractérisent le sentiment majeur de la musique, mais de manière différente, comme on le voit ici :



Les modes phrygien et hypodorien sont évidemment caractéristiques du sentiment mineur, surtout l'*hypodorien,* qui n'est pas seulement mineur par son troisième degré, mais aussi par son sixième, comme le démontrent ces gammes :



Quant aux modes mixolydien et dorien représentés par ces gammes

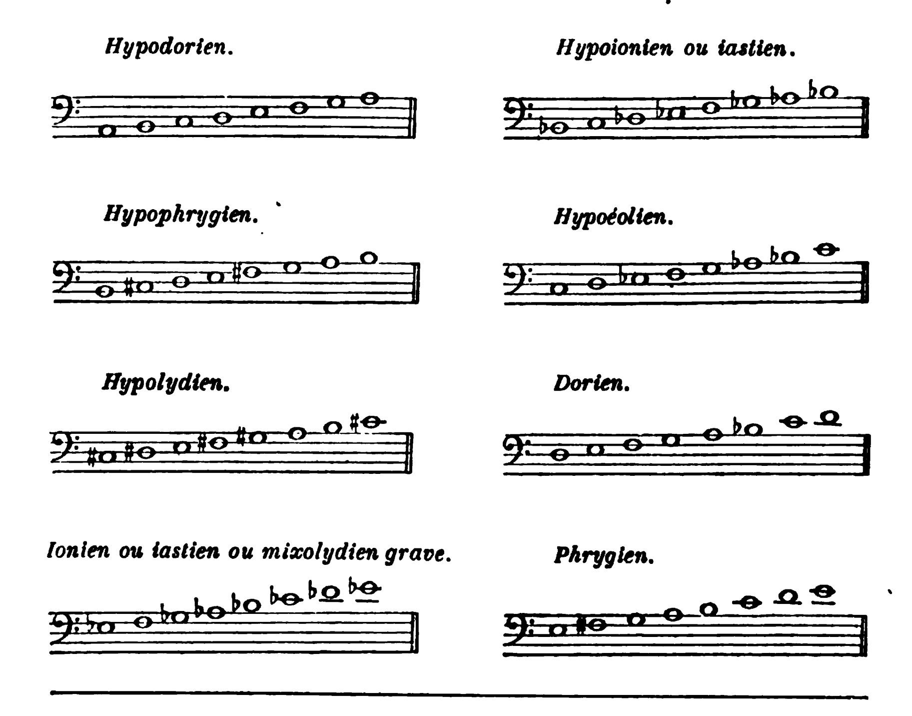


ce sont des modes mixtes dont le caractère est majeur, mais qui n'ont pas de tonique véritable, bien que leur première note grave soit une *hypate hypaton,* car il n'y a de tonique que là où il peut y avoir repos, et il n'y a pas de repos possible sur une note nécessairement ascendante. Ces modes, qualifiés de *serrés,* parce qu'ils commençaient par un demi-ton, répondaient aux modes primitifs des Pélasges de l'Asie Mineure, décrits par Aristide Quintilien, et nommés *iastien* ou *ionien*, *phrygien*, *lydien synton* et *mixolydien,* car tous commencent par un demi-ton. Encore une fois, ces mêmes modes appartiennent aux populations de l'Asie Mineure; ils y existaient dès le seizième siècle avant l'ère chrétienne; ce ne fut qu'environ deux cent cinquante ans plus tard que Pélops introduisit dans le Péloponnèse le phrygien et le lydien.

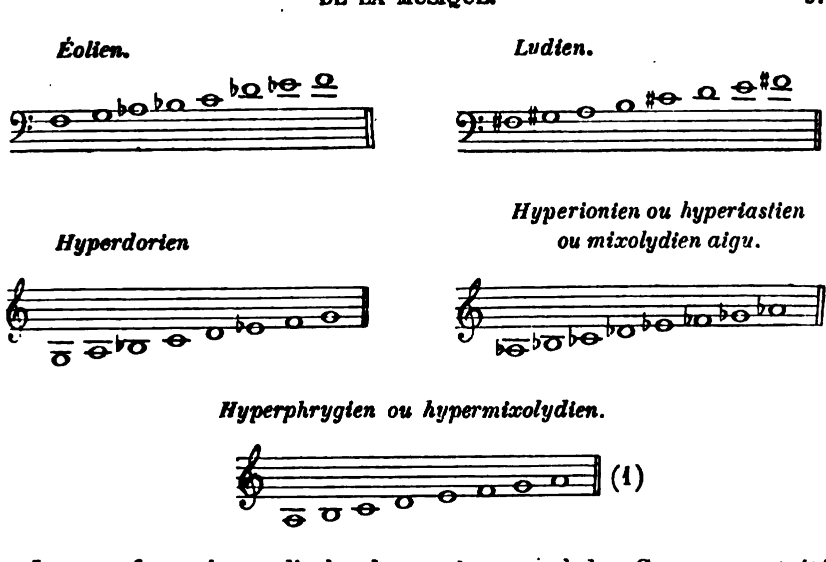
Un seul reproche peut être fait aux sept modes produits par les sept espèces d'octaves, c'est celui de leur nomenclature vicieuse, car tous les modes nommés avec la préposition *hypo* auraient dû être appelés *hyperlydien*, *hyperphrygien* et *hyperdorien,* puisqu'ils sont à la quarte supérieure du *lydien*, du *phrygien* et du *dorien*. Quant à ce dernier mode, il était absurde de lui donner une pareille dénomination, car la nature de sa gamme, commençant par un demi-ton, était antipathique au caractère *dorien*. Il ne faut accuser ni Pythagore de Zacynthe ni Agénor de Mitylène de ces fausses appellations; un des textes d'Aristoxène, cité précédemment, prouve qu'en retrouvant le principe des sept espèces d'octaves découvertes par les Aryas de l'Inde, ils n'ont eu égard qu'à ce principe, et ne se sont nullement occupés des noms de modes. Il faut donc considérer comme vulgaires, capricieuses, sans raison d'être, les dénominations rapportées par Euclide et Gaudence, et que l'usage avait établies.

Une lacune considérable existe dans l'histoire de la tonalité de la musique grecque : il s'agit d'une transformation radicale du système, qui a dû s'accomplir entre le cinquième et le quatrième siècle avant l'ère chrétienne. Les théoriciens de l'antiquité, dont nous possédons les ouvrages, gardent le silence sur les causes de cette transforma-

tion, ainsi que sur les circonstances dans lesquelles elle s'est accomplie. Nous voyons, dans le traité des éléments harmoniques d'Aristoxène, que, au temps où écrivait ce théoricien, treize modes étaient formulés sur le modèle de l'*hypodorien;* que le caractère particulier de chaque mode avait disparu ; qu'ils n'étaient plus que la transposition d'une seule forme ; enfin, que leur classement se faisait sur tous les degrés d'une échelle chromatique, et que rien ne justifiait plus les noms par lesquels on les désignait. Ainsi le sentiment majeur, si bien caractérisé dans les anciens modes lydien, hypolydien et hypophrygien, n'existe plus dans le nouveau système modal, où l'on ne trouve désormais que le monotone sentiment mineur, en quelque mode que ce soit (1). L'ensemble de ce nouveau système tonal est donc celui-ci :



(1) M. Frédéric Bellermann et M. Rodolphe Westphal, qui ont reconnu comme moi cette transformation du système des modes de la musique grecque, que j'ai déjà signalée en 1858, dans mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, et qui l'ont établie, le premier, dans son livre *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen* (p. 6); le second, dans la seconde partie de la *Métrique des dramatiques et lyriques grecs* (p. 151), et dans la *Geschichte der alten und mitteralterlichen Musik* (p. 17 et suiv.), n'ont fait néanmoins aucune réflexion sur les causes d'un fait si extraordinaire.

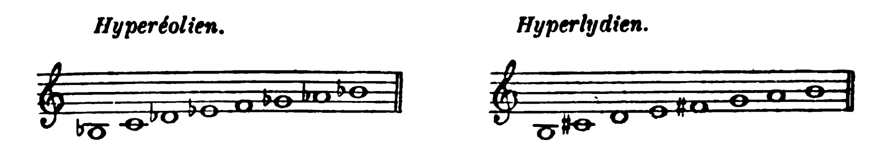


La transformation radicale du système tonal des Grecs, ayant été accomplie, comme on vient de le voir, antérieurement au temps d'Aristoxène, se propagea et fut adoptée, au moins dans quelques écoles. Aristide Quintilien, qui écrivait vraisemblablement son traité de mu-

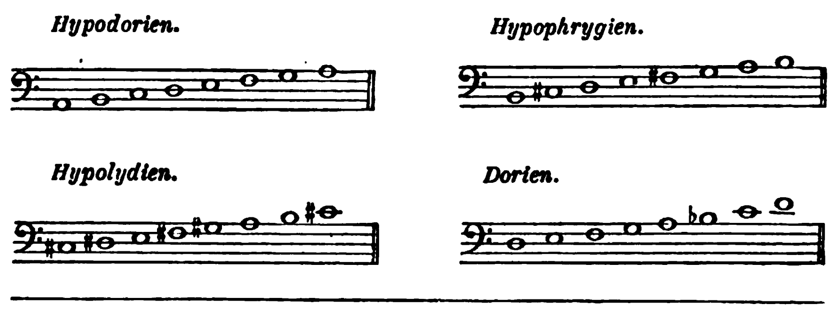
(1) MM. Bellermann et Westphal changent arbitrairement les tons modernes correspondant aux modes grecs, par la considération que le diapason s'est incessamment élevé jusqu'à l'époque actuelle, et qu'il devait être au moins une tierce plus bas dans l'antiquité qu'il ne l'est aujourd'hui, en sorte que la *proslambanomène* des Grecs aurait correspondu à notre *fa* . Partant de ce point de vue, M. Bellermann (ouvrage cité, pages 6 et 7), et, après lui, M. Westphal, font correspondre le mode *hypodorien* à notre ton de *fa* mineur , etc., en élevant tous les autres modes d'un demi-ton ; ce qui a le très-grave inconvénient d'enlever aux signes de la notation grecque la signification qu'ils ont eue jusqu'à ce jour.

Qu'importe le diapason dans des questions de cette nature? Qui jamais a songé à cela, même pour la musique moderne? C'est surtout depuis le commencement du dix-neuvième siècle que le diapason s'est élevé : il est aujourd'hui à peu près un ton plus haut qu'en 1780; cependant on ne transpose ni la musique de Haydn, ni celle de Gluck, ni celle de Mozart, et personne n'a imaginé de faire exécuter en *fa* mineur la symphonie en *sol* mineur de ce dernier maître, sous prétexte de l'élévation du diapason. MM. Bellermann et Westphal se sont laissé égarer par une idée fausse.
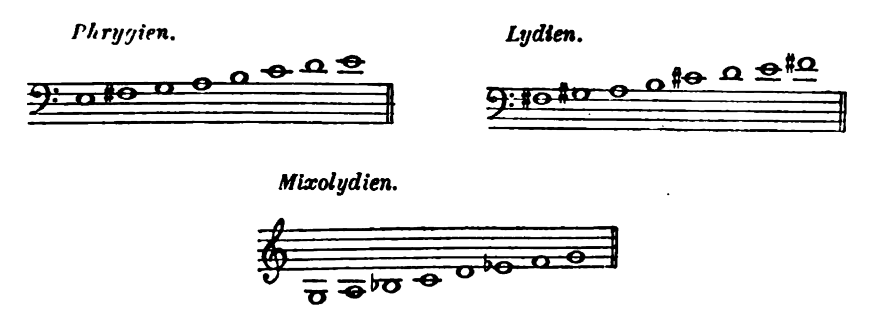
sique à la fin du premier siècle ou au commencement du deuxième, parle des treize modes d'Aristoxène, et ajoute qu'après lui le nombre en fut porté jusqu'à quinze (1). Alypius, autre écrivain grec, dont le livre est parvenu jusqu'à nous, et qui paraît avoir vécu sous le règne de l'empereur Julien, c'est-à-dire vers le milieu du quatrième siècle, a fait une exposition complète de la notation de ces quinze modes, dont les deux derniers étaient appelés *hyperéolien* et *hyperlydien*. Leurs gammes étaient celles-ci :



Du reste, les quinze modes d'Alypius sont conformes à ceux d'Aristoxène et portent les mêmes noms. L'existence de ce système, si opposé à ce que les érudits ont pensé de la nature des modes musicaux des Grecs, a donc été d'environ sept cents ans. Cependant, par une de ces contradictions si fréquentes entre les théoriciens grecs, dans le même temps où ce système était répandu dans la pratique, deux d'entre eux, et des plus considérables par leur mérite, à savoir Aristide Quintilien et Bacchius surnommé l'*ancien*, exposent un autre système dans lequel le nombre des modes est réduit à sept, lesquels sont disposés dans un ordre diatonique, bien que l'uniformité du placement des demi-tons dans les gammes y soit maintenue, comme dans le système des quinze modes. C'est ce même système des sept modes d'Aristide Quintilien que Boèce a suivi dans son traité de musique. Voici ces sept modes :

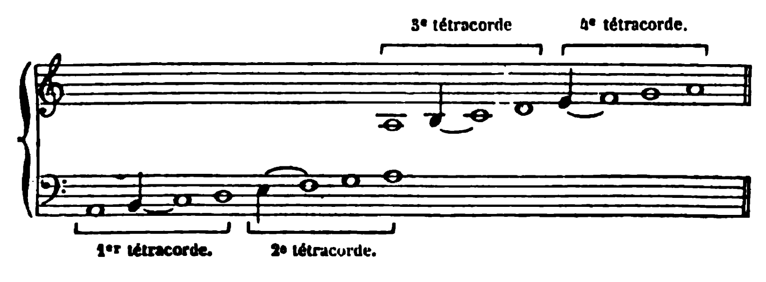


(1) P. 23, éd. de Meibom.
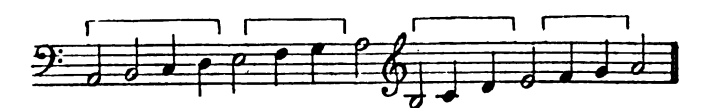


L'octacorde, c'est-à-dire la lyre à huit cordes, qui, sans doute, avait exercé une puissante influence sur la transformation de la tonalité grecque, par l'habitude des lyristes d'accorder leur instrument d'une manière uniforme (car tout est routine pour les musiciens de profession quand l'art est peu avancé), l'octacorde, dis-je, aurait dû avoir un autre résultat, à savoir, celui de faire disparaître la disjonction des deux octaves de chaque genre de voix, et en même temps l'uniformité de construction des deux tétracordes de chaque octave, qu'avait fait naître l'heptacorde; car, aussitôt que l'octave fut complète, ses deux tétracordes furent nécessairement disjoints. Toutefois les théoriciens, fidèles aux anciennes traditions, conservent dans leurs écrits le tétracorde *synemenon*, ainsi qu'on le voit dans les tables de notation des quinze modes; mais on ne peut douter que les relations incessantes des Grecs avec l'Orient n'aient fait disparaître du chant ce tétracorde, dont l'opposition avec le sentiment tonal est d'une évidence saisissante. Le premier tétracorde aurait été construit par 1 ton, 1/2 ton, 1 ton, et le deuxième par 1/2 ton, 1 ton, 1 ton; mais, par une conséquence naturelle de cette disposition, le premier tétracorde de la deuxième octave se serait trouvé conjoint avec le deuxième de la première octave, ainsi que le démontre l'exemple suivant :





La transformation opérée par l'adoption de la cithare à huit cordes est appelée *système parfait* par les écrivains postérieurs à Aristoxène. Elle n'est pas présentée par les théoriciens d'époques relativement modernes sous la forme que nous venons de lui donner; l'habitude contractée pendant plusieurs siècles de faire la séparation du quatrième tétracorde à la *paramèse* leur fait encore présenter le système parfait sous cette forme :



Cette disposition du système parfait des Grecs prouve que, toujours attachés à leur système ancien de l'heptacorde, ils n'ont pas compris les avantages de l'octave complétée par la huitième note. Leur système factice des cinq tétracordes les a toujours égarés dans la question de la tonalité. A vrai dire, ils n'ont eu que des préjugés et des idées fausses dans la théorie de la musique : de là vient que l'art n'a point progressé chez eux. Comprend-on, par exemple, que la note fondamentale de la gamme soit l'*ajoutée* dans tous les modes, et que la série des tétracordes de tous ces modes ne commence que par l'*hypate hypaton*, c'est-à-dire par le second son? C'est une monstrueuse absurdité!

Si la transformation tonale fut nuisible à la musique grecque, sous le rapport de la variété du caractère des modes, elle eut, par compensation, le mérite d'une régularité de système qui n'existait pas parmi les modes basés sur les sept espèces d'octaves. Cette régularité est évidente à l'aspect du tableau des quinze modes. Nous y voyons au centre cinq modes appelés *dorien*, *ionien*, *phrygien*, *éolien*, *lydien*, s'élevant par demi-tons et constitués de même. A la quarte inférieure de chacun de ces modes se trouvent les modes correspondants au grave (*hypo*), formés d'intervalles de sons semblables à ceux des modes du centre, s'élevant comme ceux-ci par demi-tons, et rangés dans le même ordre, c'est-à-dire *hypodorien*, *hypoionien*, *hypophrygien*, *hypoéolien* et *hypolydien*. Puis, à la quarte supérieure des modes du centre, cinq modes aigus (*hyper*), constitués de la même manière, s'élevant par demi-tons et rangés dans un ordre identique, à savoir, *hyperdorien*, *hyperionien*, *hyperphrygien*, *hyperéolien* et *hyperlydien*.

Passant à un autre ordre de faits, et considérant que ces catégories grave, moyenne et aiguë de modes représentent l'ensemble des trois

genres de voix, et que chacun de ces genres renferme deux octaves, divisées en quatre tétracordes disjoints et conjoints, nous voyons que l'échelle des quinze modes a une étendue totale de trois octaves et un ton, depuis la *proslambanomène* du mode hypodorien jusqu'à la *nète hyperboléon* du mode hyperlydien.

Pour donner à cette exposition du système des quinze modes toute la clarté désirable, nous avons dressé cinq tableaux représentant les cinq modes moyens avec leurs transpositions à la quarte inférieure (*hypo*) et à la quarte supérieure (*hyper*), ainsi que leurs divisions par tétracordes. On les trouvera à la fin de ce volume (tableaux 1, 2, 3, 4, 5).

Les classifications tonales qui viennent d'être exposées n'ont été vraisemblablement d'abord que théoriques, car on ne change pas les habitudes de chant d'un peuple par des variations de système; ainsi, jusqu'à l'époque où les conquêtes d'Alexandre en Asie eurent porté une atteinte mortelle au caractère dorien, par les communications constantes de la Grèce avec l'Orient, les airs et les hymnes composés dans les anciens modes dorien, phrygien et lydien, ne cessèrent d'être chantés par les Grecs européens comme ils l'avaient toujours été; il y a sur cela des textes que nous citerons et qui sont décisifs. De même, les habitudes du caractère asiatique dans le chant des habitants de la Phrygie, de la Lydie, de l'Ionie et de l'Éolide, ne se modifièrent pas sous l'influence de théories qu'ils connurent à peine : non-seulement les tonalités primitives de leurs mélodies ne changèrent pas à l'époque où ces théories nouvelles se produisirent, elles sont encore, chez les Grecs de l'Asie Mineure, ce qu'elles étaient dans leur origine.

Ayant négligé la distinction importante entre les Grecs européens et les Grecs de l'Asie Mineure, et n'en ayant fait qu'un seul et même peuple, sous le nom d'*Hellènes*, les historiens et les critiques modernes ont mal interprété quelques passages des écrivains de l'antiquité relatifs à la musique, particulièrement en ce qui concerne la tonalité et le genre du chant. Des érudits même, qui avaient fait de la musique grecque une étude spéciale, se sont égarés dans les explications qu'ils ont essayées de ces passages, bien que le sens n'en soit pas douteux, si l'on a égard à la distinction dont je parle. Il me paraît opportun de dissiper ici les nuages qui environnent ces questions, et de donner aux paroles de quelques poëtes, historiens et philosophes grecs leur véritable signification.

Aristophane, dans sa comédie des *Nuées*, met ces paroles dans la

bouche d'un des personnages : « ..... Les jeunes gens d'un même « quartier allaient chez le maître de musique, nus et en bon ordre, « la neige tombât-elle comme la farine du tamis; là ils s'asseyaient les « jambes écartées, et on leur apprenait ou l'hymne *Redoutable Pallas*, « *destructrice des villes*, ou *Cri retentissant au loin;* ils conservaient la « grave harmonie des airs transmis par les ancêtres. Si quelqu'un « d'eux s'avisait de faire quelque bouffonnerie ou de chanter avec des « inflexions molles et recherchées, introduites par Phrynis, il était « frappé et châtié comme ennemi des Muses (1). »

Plutarque dit aussi de Phrynis (2) : « En général, la musique de la « cithare, qui était fort simple au temps de Terpandre, garda cette « simplicité jusqu'à l'époque de Phrynis. » Le même auteur rapporte un passage du poëte comique Phérécrate, beaucoup plus explicite sur ce sujet. Dans une de ses comédies, ce poëte avait mis en scène la Musique, qui paraissait en habits de deuil et le corps déchiré de coups. La Justice l'interrogeait sur la cause de ce mauvais traitement, et la Musique répondait : « Je vous l'apprendrai très-volontiers, car je n'ai pas « moins de plaisir à vous le dire que vous n'en aurez à l'entendre. Celui « que je considère comme la première source de mes maux est Méla- « nippide, qui a commencé à m'énerver, et qui, par le moyen de ses « *douze cordes*, m'a rendue beaucoup plus lâche..... Phrynis, par l'abus « de je ne sais quels *roulements* qui lui sont particuliers, me faisant « fléchir et pirouetter à son gré, et voulant trouver, dans le nombre de « sept cordes, douze harmonies différentes, m'a totalement corrompue. « Toutefois ce n'était point assez d'un tel homme pour achever ma « ruine; car, s'il lui échappait quelques fautes, du moins savait-il les « réparer. Mais il fallait un Timothée, ma très-chère, pour me mettre « au tombeau, après m'avoir honteusement déchirée. — La Justice : « Quel est donc ce Timothée? — La Musique : C'est ce rousseau, ce « Milésien, qui, par mille outrages nouveaux, et surtout par ses *fre- « dons extravagants*, a surpassé tous ceux dont je me plains. S'il lui « arrivait de me rencontrer en quelque lieu, marchant seule, il me re- « lâchait aussitôt, il me démontait et me partageait en douze cordes (3)! »

Avant d'aborder les conséquences de ces citations, il est nécessaire

(1) Traduction de M. Artaud, 2e édit., p. 445-446.

(2) *De Musicâ*, ch. VI.

(3) *Ibid.*, c. XXX. Traduction de Burette, dans les *Mém. de l'Acad. des Inscr. et belles-lettres*, t. X, p. 45-47.

de faire remarquer qu'aux sept cordes, desquelles Phrynis tirait douze harmonies, c'est-à-dire douze sons, suivant le vers de Phérécrate qui se trouve dans tous les manuscrits et les éditions du traité de Plutarque sur la musique :

Ἐν πέντε χορδαῖς δώδεκα ἁρμονίας ἔχων,

M. Volkmann substitue neuf cordes (1), ἐν ἐννέα χορδαῖς, d'après la correction d'Ulricius. Cette correction est fondée sur ce que la cithare de Phrynis avait en effet neuf cordes, car Plutarque nous apprend (2) que, lorsque ce musicien poëte se présenta à certains jeux publics de Lacédémone, avec sa cithare montée de ce nombre de cordes, l'éphore Exprépès en coupa deux, lui laissant seulement à choisir entre les plus hautes et les plus graves.

Remarquons encore que Phrynis, fils de Cabon, et né à Mitylène, dans l'île de Lesbos, avait certainement visité l'Ionie, dans l'Asie Mineure, et y avait pris le goût de la musique asiatique, ainsi que le prouvent deux vers rapportés par Plutarque (3), et dont le sens est : « Que tu étais heureux, Timothée, lorsque tu entendais le héraut publier à haute voix : *Timothée de Milet a vaincu le fils de Cabon, ce « joueur de cithare dans le goût ionien!* » Enfin, n'oublions pas que Timothée lui-même était de Milet, ville d'Ionie, et que ces deux artistes brillèrent vers la LXXXe Olympiade, ou 460 ans avant J.-C. Quant à Mélanippide, il était plus ancien, ainsi que l'indique le dialogue de la comédie de Phérécrate, puisque la Musique personnifiée déclare qu'il fut le premier qui l'énerva, par le moyen des douze cordes de sa cithare. Il était aussi de Milet et vécut vers 520 avant l'ère vulgaire (4), environ dix-huit ans après la prise de Babylone par Cyrus, et cent cinq ans après la ruine de Ninive (5).

L'influence de l'art assyrien sur celui de l'Asie est aujourd'hui démontrée par les archéologues. On en a trouvé des preuves palpables dans les îles de Chypre, de Rhodes, dans la Sicile et en Étrurie (6);

(1) Plut. *de Musicâ comment.* ad cap. XXX, p. 124.
(2) *In Agid.*, p. 1466, lin. 27.
(3) *De laude sui*, p. 957, lin. 7.
(4) Athénée, liv. 14, c. 18.
(5) M. de Saulcy, *Recherches sur la chronologie des empires de Ninive, de Babylone et d'Ecbatane* (Paris, 1849, p. 157-160.
(6) M. de Longperrier, *Notice des antiquités assyriennes, babyloniennes, perses, hébraïques, exposées dans les galeries du Louvre*, 3e édit., Paris, 1854; préface, p. 16-19.

elle n'a pas été moindre pour la musique que pour l'architecture et les arts plastiques, et l'on peut affirmer que le génie asiatique ne dominait pas moins dans l'Ionie, la Phrygie, la Lydie, l'Éolide et la Cilicie, que dans la Mésopotamie, la Syrie et la Phénicie. Nous en avons des preuves évidentes dans les passages d'auteurs grecs qui viennent d'être mis sous les yeux des lecteurs. Qu'est-ce en effet que ces douze cordes ou douze sons des cithares de Mélanippide, de Phrynis et de Timothée, si ce n'est l'échelle chromatique de l'Asie, que des artistes ioniens essayèrent d'introduire dans l'Hellade, où ils rencontrèrent l'esprit dorien qui les repoussa et finit par rester vainqueur, quoique les plaintes de la Musique, dans la comédie de Phérécrate, indiquent clairement que les nouveautés de cette autre musique avaient obtenu un certain succès populaire? Qu'est-ce aussi que ces *roulements* du chant de Phrynis, qui faisaient *fléchir et pirouetter* la musique, et les *fredons extravagants* de Timothée, si ce ne sont les ornements inséparables du chant asiatique? Ne soyons pas étonnés de ce que les érudits n'ont pas compris le sens des passages dont il s'agit et d'autres plus obscurs sur le même sujet; ils ne pouvaient en saisir la signification véritable, n'ayant pas sous les yeux les documents qui sont venus nous éclairer sur la nature de la musique asiatique. Burette, qui avait étudié laborieusement les écrits des anciens sur la musique des Grecs, avoue que ces passages sont autant d'énigmes difficiles à résoudre (1). Il en essaye cependant la solution.

On a vu que la lyre grecque à sept cordes, ou l'heptacorde, formait deux tétracordes conjoints de cette manière : *si, ut, ré, mi; mi, fa, sol, la.* Burette pense que les cinq cordes en plus de la cithare de Mélanippide ajoutaient à cette disposition un troisième tétracorde à l'aigu, et une corde au grave, laquelle prenait le nom de *proslambanomenos*, c'est-à-dire *ajoutée*. De cette addition résultait la série suivante :

1er tétracorde.	2e tétracorde.	3e tétracorde.
la, si, ut, ré;	*mi, fa, sol, la;*	*si, ut, ré, mi.*

Après cette opération, Burette se demande, avec raison, en quoi la musique était énervée et rendue *plus lâche* par l'addition de ces notes. Il est de toute évidence en effet que ce n'est pas de cela qu'il s'agit.

(1) Voir la note CCII, sur le dialogue de Plutarque concernant la musique, dans les *Mém. de l'Acad. des Insc.*, t. XXV.

Cependant, faisant remarquer que le mot χαλαρός ne signifie pas seulement *relâché*, mais aussi *mou, efféminé, délié*, le savant académicien croit qu'on peut expliquer comment l'addition d'un tétracorde à l'aigu pouvait rendre la musique *molle; efféminée*, les sons aigus étant ceux des voix de femmes et d'enfants. Les deux paragraphes dans lesquels il développe cette thèse tombent absolument à faux.

Les travaux de MM. Bellermann, Fortlage et Westphal, sur la tonalité de la musique grecque, n'ont point éclairci cette question, et Perne ne l'a pas abordée dans ses intéressants articles sur le même sujet, insérés dans la *Revue musicale* (1). C'est qu'il est impossible de trouver un sens raisonnable aux textes d'Aristophane et de Phérécrate cités plus haut, si l'on veut les appliquer au genre diatonique et au système de chant des Hellènes occidentaux; mais tout devient clair, évident, si on les met en rapport avec la tonalité et les ornements du chant asiatique.

Mais, dira-t-on, quelles preuves avons-nous que cette tonalité et ces ornements de la musique de l'Asie occidentale s'étaient introduits dans l'Asie Mineure? Je pourrais répondre simplement à cette question par les textes mêmes qui sont l'objet de la discussion; mais il est préférable de parvenir à la démonstration par l'analyse des faits. Voyons donc.

On a vu, dans le second livre de cette Histoire, les rapports de la musique actuelle des Djézidis avec l'échelle de la seconde octave de la flûte antique de l'Égypte; or les habitants de l'Ionie, particulièrement de Milet, ville de grand commerce et qui avait quatre ports, étaient en relation constante avec l'Égypte, et avaient même adopté une partie de son culte religieux (2). Il est donc très-admissible que leur échelle musicale ait été, dès les temps anciens, conforme à celle de cette flûte et à la tonalité des peuples actuels de l'antique Mésopotamie. Or l'échelle chromatique de cette flûte a précisément douze sons dans

(1) Tomes III, IV et V.

(2) Toutes les découvertes récentes ont aussi démontré les rapports des arts de l'Asie Mineure avec les arts de l'Asie dans les plus anciens temps. On peut consulter à ce sujet les catalogues du Musée du Louvre à Paris et du Muséum Britannique à Londres, ainsi que la *Description de l'Asie Mineure*, par M. Texier; les analogies qu'on y voit entre ces arts sont saisissantes. M. Alfred Maury a savamment établi les origines syriennes, phéniciennes et assyriennes des divinités de la Phrygie, de la Lydie et de la Cilicie (*Histoire des religions de la Grèce antique*, t. III, ch. 16); Movers a traité ce sujet au même point de vue (*Die Phönizier*, tom. I, p. 601 et suiv.).

l'octave. Transposée pour la cithare ionienne, cette échelle devait avoir la forme qu'on voit ici :



Chez les Lydiens, le mode était originairement d'un caractère majeur, suivant la doctrine des sept espèces d'octaves exposée par Aristoxène, le pseudo-Euclide et Gaudence. Sans aucun doute ils avaient aussi l'échelle chromatique, d'après ce qu'en dit Platon, dans le passage du traité de la République rapporté précédemment; mais le caractère du mode devait s'y faire reconnaître, comme dans cette échelle, tirée d'un des chants des Djézidis :



La nécessité de conserver le caractère primitif du mode devait enfin régler, chez les peuples de l'Asie Mineure, l'emploi du genre chromatique. C'est ainsi que, conformément au mode phrygien, le genre chromatique doit y avoir eu cette forme :



N'oublions pas que, pour Phrynis, comme pour Timothée, comme pour Mélanippide, la plainte sur laquelle insiste la Musique, dans la comédie de Phérécrate, c'est qu'ils l'ont partagée *en douze cordes* ou *douze harmonies;* toute la question est là. Rappelons-nous aussi que Pausanias nous apprend que la cithare de Timothée, montée de onze cordes, dont quatre avaient été coupées par les éphores, fut suspendue par les Lacédémoniens à la voûte d'un édifice nommé *Scias*, pour punir ce musicien d'avoir voulu pervertir la musique, en ajoutant des sons à l'heptacorde.

Le second sujet des plaintes de la Musique consiste dans les *roulements* de la voix de Phrynis et dans les *fredons extravagants* de Timothée. Aristophane, dans le passage de la comédie des *Nuées* rapporté plus haut, s'élève aussi contre les inflexions molles, efféminées du chant

de Phrynis. Dans les *Oiseaux*, autre comédie du même poëte, il tourne en ridicule le chant du poëte musicien, en disant :

« Muse bocagère, aux accents variés, tio, tio, tio, tio, tiotix (1), sou-« vent avec toi dans les bois et sur la cime des montagnes, tio, tio, tio, « tio, tiotix, reposant sous le feuillage d'un frêne, tio, tio, tio, tio, « tiotix, je tire de mon gosier flexible des chants sacrés, qui animent « les danses religieuses en l'honneur de Pan et de la mère des Dieux (2), « totototototototototix. Là, Phrynicus (Phrynis) va cueillir, comme « l'abeille, les fruits délicieux dont il compose ses chants ravissants, « tio, tio, tio, tio, tiotix.

« ..... Tels sont les concerts des cygnes, *tio, tio, tio, tio, tiotix*, « lorsque, unissant leurs voix et battant des ailes, ils chantent *Apollon*, « *tio, tio, tio, tio, tiotix, sur les rivages de l'Hèbre, tio, tio, tio, tio*, « *tiotix*. Leur voix a traversé les nuages de l'éther. Les tribus des ani-« maux sauvages s'arrêtent stupéfaites ; le calme et la paix règnent sur « les flots, totototototototototix ; l'Olympe en retentit au loin, et l'éton-« nement a saisi les dieux ; les Grâces et les Muses répètent ces chants « avec joie : *tio, tio, tio, tio, tiotix*. »

Cette moquerie des chants de Phrynis ne peut laisser de doute sur leur tonalité ni sur leur caractère oriental. Ce qui soulève l'indignation des poëtes comiques contre la tentative faite par les musiciens de l'Asie Mineure pour substituer les chants de leur patrie à l'ancienne musique dorienne, c'est la mollesse de ces chants, qu'ils considèrent comme nuisible à la pureté des mœurs. Or le caractère du chant asiatique, tel que nous le connaissons, est précisément la mollesse qui résulte des intervalles chromatiques des sons, ainsi que des ornements multipliés et de la variété d'accents de la voix. N'en doutons pas, ce sont ces choses

(1) L'accentuation grecque de la syllabe τίο, rapidement répétée, est imitative des modulations de la voix chantée, et se prête singulièrement à cette plaisanterie.

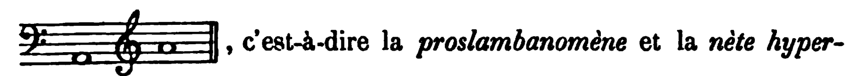
(2) Cette mention du culte de Pan et de Cybèle, originaire de la Phrygie, à l'occasion des chants de Phrynis, est très-significative et prouve que l'objet de la critique est le genre de musique de l'Asie Mineure.

De même, dans ce passage de la comédie des *Nuées* : « Si quelqu'un d'eux (des enfants) « s'avisait..... de chanter avec des inflexions molles et recherchées, introduites par Phrynis, « il était frappé et châtié comme ennemi des *Muses ;* » Aristophane a soin de faire voir qu'il s'agit de la lutte entre le goût dorien et le goût asiatique, car l'*ennemi des Muses* désigne ici celui qui préfère les chants étrangers à ceux d'Olen et de Philammon, dont les hymnes avaient pour objet les louanges d'Apollon et des Muses. Le culte de ces divinités était originaire de la Thrace, et le mode thracique, appelé plus tard *mode dorien*, fut le seul employé dans les chants en leur honneur.

étrangères à la musique grave des Hellènes qu'Aristophane et Phérécrate ont désignées à la réprobation par leurs traits satiriques. Il est de toute évidence qu'ils n'ont pas eu en vue l'addition d'un certain nombre de notes au-dessus des limites d'un mode; chose indifférente pour la musique en elle-même, et qui n'a de rapport qu'avec l'étendue naturelle des voix. Leur pensée est conforme aux opinions de Platon, d'Aristote, de Plutarque, sur le caractère de certains modes, sur certains genres de musique, et sur leur influence bonne ou mauvaise pour les mœurs. Lorsque ces philosophes admettent un ou deux de ces modes et rejettent les autres, au point de vue d'une bonne éducation de la jeunesse, considérant les uns comme favorables, les autres comme contraires à la moralité, ils apprécient les différences qui les distinguent; car, si la conformation de tous ces modes était identique, et s'ils ne différaient que par leur degré d'acuité ou de gravité, ils seraient tous bons ou tous mauvais quant au but moral. Aristophane, Phérécrate, Platon, Aristote, Plutarque et d'autres graves moralistes n'ont donc eu en vue, dans leurs critiques, ni les treize modes d'Aristoxène, ni aucune autre classification systématique qui aurait, comme celle-là, formulé tous les modes sur le modèle du dorien; car, dans un tel système, il n'y a plus ni véritable mode lydien, ni phrygien, ni ionien; et pourtant c'étaient ces mêmes modes que proscrivaient les philosophes comme efféminés et contraires à l'esprit des institutions doriennes. Ils existaient donc, mais dans les pays dont ils étaient originaires et où ils avaient conservé leur caractère primitif. Aucun traité de musique composé dans ces contrées de l'Asie Mineure n'est, malheureusement, parvenu jusqu'à nous, et nous ne pouvons faire à ce sujet que des conjectures; toutefois les règles de la logique nous semblent si favorables à notre opinion, que nous n'apercevons pas ce qu'on pourrait y opposer.

Aux divers systèmes de classifications tonales exposés dans ce qui précède, vint s'ajouter celui de l'astronome d'Alexandrie, Claude Ptolémée, qui vécut dans la première moitié du deuxième siècle de l'ère chrétienne. Comme les systèmes d'Aristide Quintilien et de Bacchius, celui de Ptolémée est une réaction contre les quinze modes, mais de nature différente; car, au lieu de borner, comme ces théoriciens, la réduction des quinze modes à sept, tous basés sur un modèle uniforme, Ptolémée retourne simplement à la doctrine des sept espèces d'octaves, mais en lui donnant un aspect nouveau. Dans son traité des *Har-*

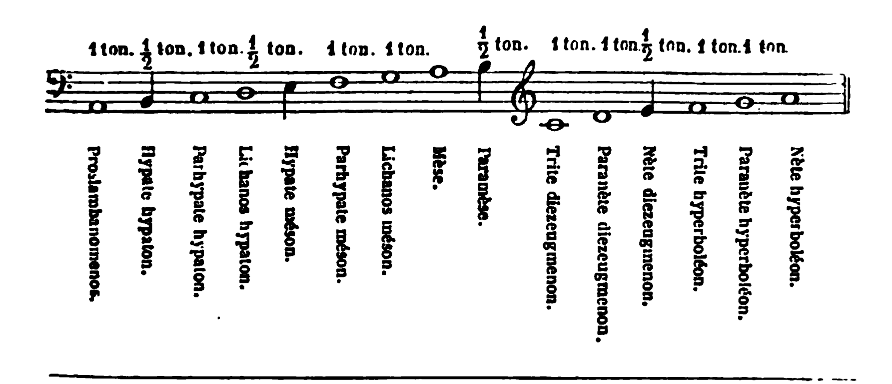
moniques en trois livres, parvenu jusqu'à nous, il réduit le diagramme général des sons à deux octaves comprises entre les notes



, c'est-à-dire la *proslambanomène* et la *nète hyperboléon ;* et il donne à tous les degrés de cette échelle une signification absolue d'intonation qui exclut toute idée de transposition. Ptolémée opère donc le déplacement des demi-tons, qui constitue les espèces d'octaves, sans changer la tonique.

Les modes rejetés par lui de la liste des quinze, dont Alypius a donné la tablature, dans son traité de musique (1), sont l'*hyperphrygien*, l'*hyperéolien*, l'*hyperdorien*, l'*hyperiastien*, l'*hypoéolien*, l'*hypoiastien*, le *iastien* et l'*éolien;* il conserve le *dorien*, l'*hypolydien*, l'*hypodorien*, l'*hypophrygien*, le *phrygien*, le *lydien* et le *mixolydien*, ou du moins leurs noms, et les range dans cet ordre et sous ces formes (2) :

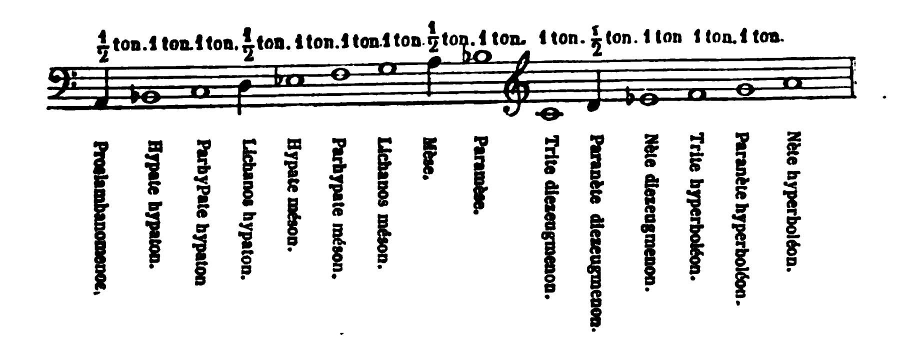
I. *Mode dorien.*



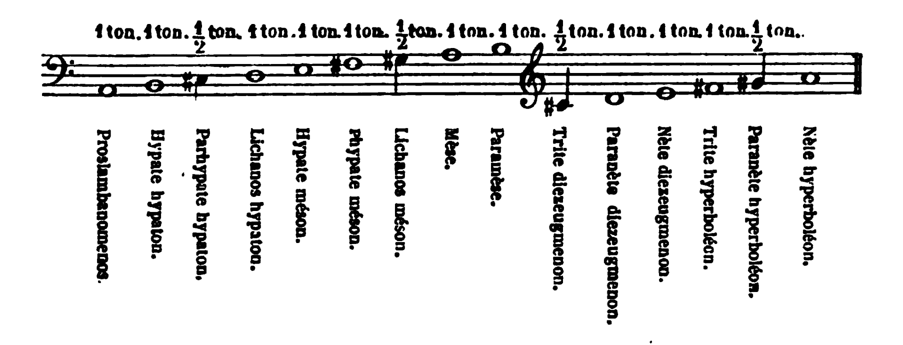
(1) *Alypii Introductio musica*, ed. Meib.

(2) Cl. Ptolemæi Harmon., lib. II, c. XI, ap. Joh. Wallis Op. mathem., t. III, fol. 74 et seq.
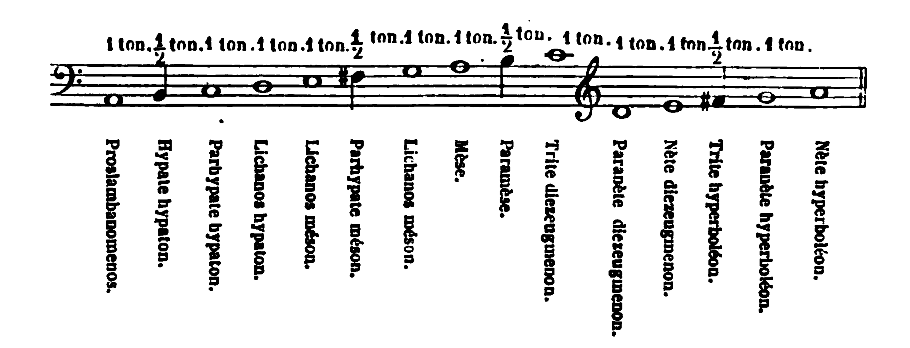
II. *Mode hypolydien.*



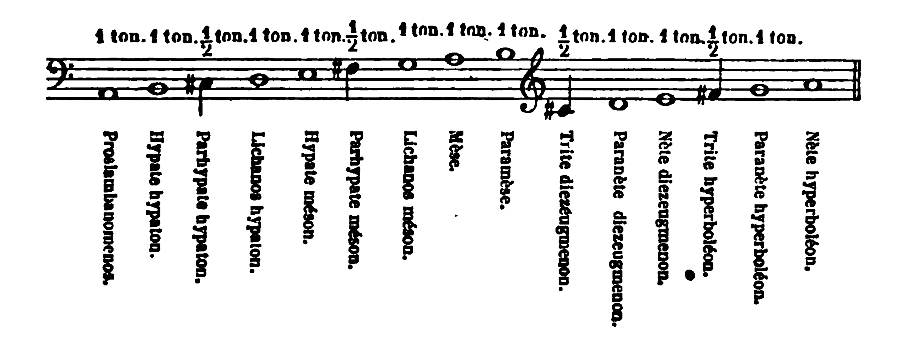
III. *Mode hypophrygien.*



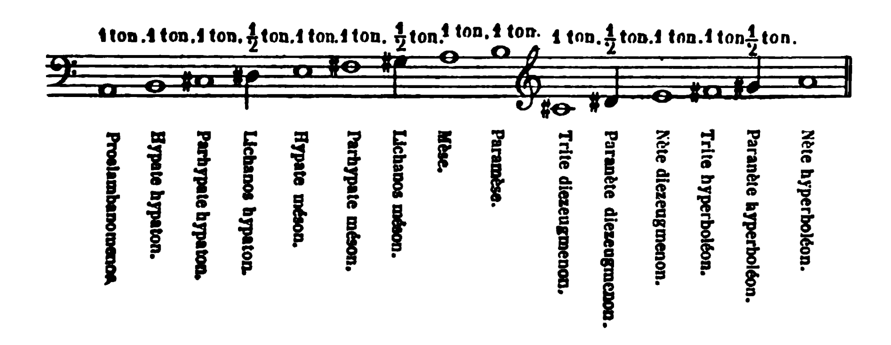
IV. *Mode hypodorien.*



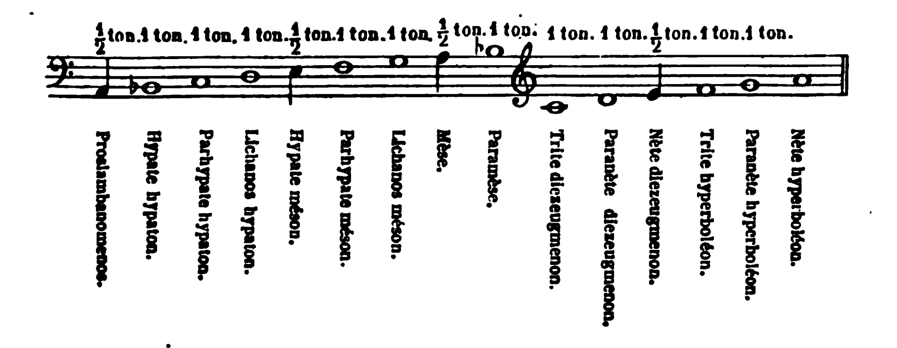
V. *Mode phrygien.*



VI. *Mode lydien.*



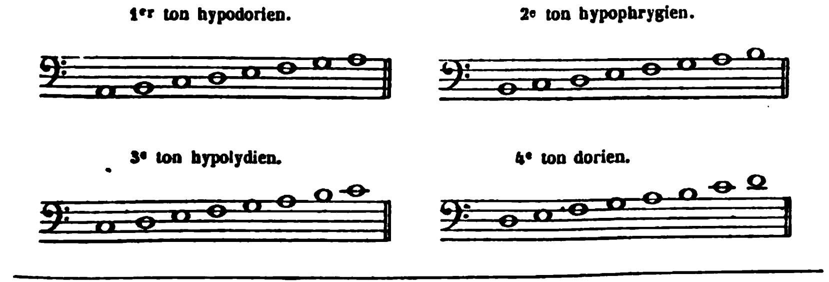
VII. *Mode mixolydien.*



Les noms donnés aux sept modes par Ptolémée sont arbitraires; ils ne rappellent pas plus les formes des modes primitifs que celles des sept modes par espèces d'octaves dont parlent Aristoxène, le pseudo-Euclide et Gaudence, ni ceux des sept modes uniformes d'Aristide Quintilien et de Bacchius. A vrai dire, les noms des modes n'ont eu de signification réelle qu'à l'époque où ils désignaient les formules tonales des peuples connus sous les mêmes noms. Les modes lydien, phrygien, ionien, dorien étaient ceux des chants de la Lydie, de la Phrygie et des Doriens de la Thrace, à leur origine. Les modes rangés par espèces d'octaves, au temps de Pythagore de Zacynthe et d'Agénor de Mitylène, perdaient déjà la signification propre de leurs noms; la plupart n'étaient que des transpositions de ces modes primitifs; quelques-uns, par exemple le lydien, conservaient le caractère tonal de ceux-ci. Toutefois ceux qui en différaient n'étaient pas moins des modes réels, parce qu'ils différaient entre eux de constitution. Dans ce qu'on a appelé les treize modes d'Aristoxène et dans les quinze modes d'une époque postérieure, il n'y a plus, à proprement parler, de *modes* dans l'acception vraie de ce mot, c'est-à-dire de manières d'être diverses, toutes les gammes étant formulées sur le même modèle, et ayant toutes les tons et les demi-tons aux mêmes places; mais les tons sont différents, par cela seul que chaque gamme a sa tonique particulière, c'est-à-dire sa note initiale et sa finale : c'est un système analogue à celui de la tonalité moderne. Il en est de même pour les sept modes d'Aristide Quintilien et de Bacchius, lesquels ne sont aussi que des transpositions d'une même gamme dans des tons différents. Les noms de dorien, phrygien, lydien et autres servent à désigner les gammes; mais ils n'ont plus aucun rapport avec leur origine. Dans la réforme de Ptolémée, on retrouve la variété des modes, mais non plus celle des tons, ses sept modes n'ayant qu'une seule tonique ou note initiale. Comme on l'a vu tout à l'heure, ce système est le retour aux sept espèces d'octaves; cependant les noms donnés aux modes par l'astronome d'Alexandrie sont tous différents de ceux des sept modes de même nature qui furent en usage six siècles avant lui, et n'ont aucun rapport avec les modes primitifs. Ainsi, le mode lydien, qui, dans l'ancien système des sept espèces d'octaves, a le caractère majeur de la tonalité moderne, par le placement des demi-tons de sa gamme, devient l'*hypophrygien* du système de Ptolémée, et le *lydien* prend le caractère mineur du mode *phrygien*. De même, l'*hypodorien* devient le *dorien*, et le *dorien* se change en *hypo-*

dorien; tous les modes, enfin, changent de noms et sont rangés sans ordre logique.

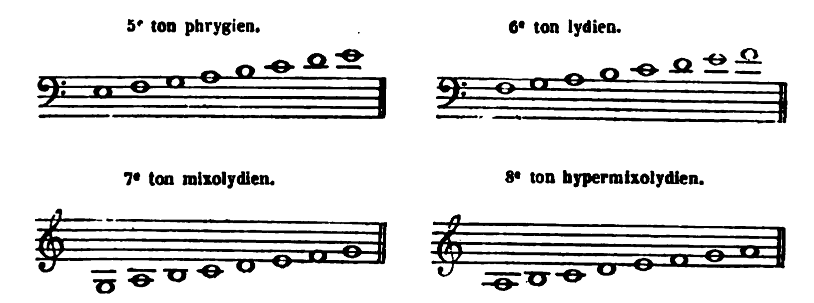
Peu de temps après Ptolémée, les modes par espèces d'octaves devinrent d'un usage à peu près général parmi les chrétiens de l'Asie et furent les bases du chant de l'Église d'Orient, ainsi que cela est prouvé par un ancien traité grec de la tonalité de ce chant intitulé *Hagiopolite*, lequel est du commencement du huitième siècle (1), mais qui n'est qu'un extrait d'ouvrages plus anciens, car on y trouve encore les signes de l'ancienne notation grecque. La doctrine des modes par espèces d'octaves y est exposée; mais, au lieu de sept, ces modes sont au nombre de huit, un mode à l'octave supérieur du premier ayant été ajouté, sous le nom d'*hypermixolydien*. Les noms de ces modes sont désormais fixés pour le chant de l'Église grecque, ainsi que l'ordre dans lequel ils se suivent, à savoir : premier ton, *dorien;* deuxième ton, *lydien;* troisième ton, *phrygien;* quatrième ton, *mixolydien*, ces tons sont appelés *authentiques;* cinquième ton, *hypodorien;* sixième ton, *hypolydien;* septième ton, *hypophrygien;* huitième ton, *hypomixolydien* (2), ces quatre derniers tons sont appelés *plagaux*. Ce sont ces mêmes modes qui se trouvent dans les traités les plus anciens du chant de l'Église grecque, ainsi que dans le recueil des hymnes de cette Église appelé Ὀκτώηχος (les huit tons); ce sont, enfin, ces mêmes modes qu'on retrouve dans le premier livre du traité des *Harmoniques* de Manuel Bryenne, écrivain grec du quatorzième siècle (3). Ces modes sont rendus à leurs échelles naturelles; leurs noms sont rétablis dans un ordre logique et conforme aux tonalités primitives, comme on le voit ici :



(1) Manuscrit 360, in-4°, de la Bibliothèque impériale de Paris, peut-être unique et malheureusement en très-mauvais état et incomplet.

(2) Même ouvrage, fol. 13, v°.

(3) *Manuelis Bryennii Harmonica, libri tres;* ap. Joh. Wallis Opera mathem., t. III, fol. 389 et 405.



Ces mêmes tons et modes sont devenus ceux du plain-chant de l'Église romaine, mais en intervertissant leur ordre par un système qui sera expliqué en son lieu.

L'histoire vraie des modes de la musique grecque est incompatible avec les origines contradictoires qu'on en trouve chez un grand nombre d'écrivains de l'antiquité. Déjà l'on a vu les inventions des modes lydien et phrygien attribuées faussement à Hyagnis, Marsyas, Cybèle et Olympe; pour le mixolydien, on cite Sapho et Pythoclide comme inventeurs; on cite aussi Pytherme, de Milet, comme inventeur du mode ionien, et Lasus d'Hermione fut, dit-on, celui du mode éolien. Si l'on n'attribue pas l'invention du mode dorien à Polymneste, de Thrace, qui florissait dans la vingtième Olympiade (700-697 avant J.-C.), on dit qu'il fut le premier qui s'en servit, et l'on assure aussi que Sacadas, qui vécut environ cent dix ans plus tard, fut aussi le premier qui chanta dans les modes dorien, phrygien et lydien, oubliant Polymneste et les compagnons de Pélops. Tout cela est fabuleux. La vérité est qu'en général il n'y a pas d'inventeur proprement dit des tonalités : elles se forment par les usages du chant populaire, et, si quelqu'un y introduit quelque nouveauté par instinct, si ce je ne sais quoi de nouveau est imité par les compatriotes et contemporains de celui qui en a fait le premier essai, c'est à l'insu de tout le monde, et cela se perd dans la nuit des temps. Si l'on veut une preuve évidente de cette vérité, que l'on considère cette transformation radicale du système des modes grecs qui s'opéra dans le quatrième siècle avant l'ère chrétienne et qu'on trouve accomplie dans les écrits d'Aristoxène, d'Aristide Quintilien, de Bacchius et d'Alypius; rien n'était plus digne de remarque, cependant pas un de ces auteurs ne dit comment s'est faite cette révolution.

Ce que font les musiciens, ce sont des classifications de modes, des systèmes, par exemple, celui de la division de l'échelle tonale des Grecs

en tétracordes conjoints et disjoints, et toutes les considérations qui en découlent; mais ces théories ne touchent en rien à la tonalité elle-même. Celle-ci est ce qu'elle doit être par sa nature, et l'on ne peut y faire le moindre changement sans qu'elle cesse d'être elle et devienne autre. Nonobstant les treize et les quinze modes, tous faits sur le modèle du mode dorien, dans les traités de musique, les vrais phrygien, lydien, ionien et éolien, restèrent ce qu'ils étaient dans l'Asie Mineure.

CHAPITRE DEUXIÈME.

EXAMEN DES IDÉES GRECQUES CONCERNANT LA TONALITÉ.

Le chapitre précédent renferme l'histoire exacte des variations tonales de la musique grecque, depuis les temps pélasgiques jusqu'aux premiers siècles de l'ère chrétienne. En considérant l'instabilité qu'elle révèle dans la nature des modes, ainsi que dans leurs dénominations, on ne peut se dissimuler que cette histoire offre de singulières contradictions entre les faits et les opinions des philosophes, en ce qui concerne l'influence morale de ces modes sur l'organisation physiologique et psychologique des peuples de la Grèce. L'objet que nous nous proposons ici est de rechercher si ces contradictions peuvent se concilier et comment. Pour procéder avec ordre, rappelons d'abord les passages les plus importants des textes où les opinions dont il s'agit sont exprimées; puis nous examinerons ce qu'on doit en conclure, en les comparant aux diverses formes qu'ont eues des modes désignés par les mêmes noms, et sans perdre pas de vue les différences d'époques.

Au nombre des textes qui offrent le plus d'intérêt, par la renommée et le mérite de leurs auteurs, se trouve au premier rang le passage du traité de la République de Platon qu'on a vu dans le chapitre précédent. On ne le répétera pas ici, et l'on se bornera à rappeler que le philosophe ne reconnaît de convenable pour des hommes courageux et dévoués à la patrie que les modes dorien et phrygien, repoussant les modes mixolydien et hypolydien, parce qu'ils sont plaintifs et efféminés, et les modes lynien et ionien, considérés par lui comme mous

et lâches, parce qu'on s'en servait dans les festins. Aristote, moins exclusif et abordant la question d'une manière plus philosophique, partage pourtant l'opinion de son maître à l'égard du caractère des modes; voici ce qu'il dit : « Dès que la nature des harmonies (modes) « vient à changer, les impressions des auditeurs changent avec elle et « la suivent. A une harmonie plaintive, comme celle du mode appelé « mixolydien, l'âme se resserre; d'autres harmonies attendrissent les « cœurs; entre ces extrêmes, une harmonie procure à l'âme un calme « parfait, et c'est surtout le mode dorien qui donne cette dernière im- « pression; le mode phrygien, au contraire, nous transporte d'enthou- « siasme. Ces diverses qualités de l'harmonie ont été bien comprises « par les philosophes qui ont traité de cette partie de l'éducation, et leur « théorie est exactement conforme aux faits. Les rhythmes ne varient « pas moins que les modes; les uns calment l'âme, les autres la boule- « versent, et les allures de ceux-ci peuvent être grossières ou de meil- « leur goût (1). » Plutarque parle aussi du caractère pathétique du mode mixolydien, comme on le verra plus loin (2).

Athénée, dans ce qu'il dit du caractère des modes, s'accorde avec Platon, Aristote et Plutarque sur la grave sévérité du mode dorien; mais il prétend que cette sévérité va jusqu'à la violence, ce qui est le contraire du calme que lui attribue Aristote. Au reste plusieurs erreurs évidentes se font reconnaître dans ce que ce grammairien d'Alexandrie dit des modes dans sa compilation. Suivant lui, le mode qui d'abord fut nommé *éolien* prit plus tard le nom d'*hypodorien;* or, parmi les treize modes de l'époque d'Aristoxène, comme dans les quinze modes d'Alypius, on trouve à la fois le mode éolien et le mode hypodorien. Si on l'en croit, le mode ionien fut d'abord sec; mais, les Ioniens de son temps étant devenus efféminés, leur musique avait changé de caractère. Il suffit, pour démontrer la fausseté de cette assertion, de rappeler les noms de Mélanippide, de Phrynis et de Timothée, artistes qui vécurent plus de six siècles avant Athénée, et de se souvenir des traits qui les concernent dans les comédies d'Aristophane et de Phérécrate. Le même écrivain dit encore que les modes lydien et phrygien, étant dus aux barbares, n'ont été connus en Grèce que par la transmigration des Lydiens et des Phrygiens dans le Péloponnèse, sous la conduite de Pélops; mais

(1) *Politique*, liv. V (8), ch. 6, traduction de M. Barthélemy Saint-Hilaire, t. II, p. 151-155.
(2) Plutarque, *Traité de musique*, ch. 16.

qu'ils n'ont pas été considérés comme des modes grecs : cependant ces mêmes modes figurent dans les systèmes de modes grecs de toutes les époques, et le mode phrygien est un de ceux que Platon choisit pour sa République.

Le point important serait de déterminer quels sont les modes dont parlent Platon, Aristote et Plutarque. Tous trois accordent les mêmes qualités au mode dorien et au phrygien; le premier est calme et grave; le phrygien est véhément et inspire l'enthousiasme. Mais de quel dorien, de quel phrygien s'agit-il? Sont-ce les modes primitifs, ou ceux des sept anciennes espèces d'octaves, ou enfin ceux des treize modes? Dans aucun de ces systèmes, représentant des époques différentes, mais anciennes, la constitution des modes ne se ressemble. Dans les sept modes par espèces d'octaves, le phrygien prend la place du dorien et la gamme du premier de ces modes devient celle du second, en sorte qu'au lieu de commencer par l'intervalle d'un ton, cette gamme a son premier demi-ton entre le premier et le second degré. C'est autre chose encore dans le système des treize modes, où il n'y a pas plus de dorien que d'autres modes, tous étant formés sur le modèle de l'hypodorien. Plutarque, qui vécut après la réforme de Ptolémée, veut-il parler du *dorien* de ce mathématicien, qui l'avait descendu d'une quarte et lui avait fait prendre la place de l'hypodorien? C'est ce qu'il n'explique pas. Continuons.

Aristote et Plutarque considèrent le mode mixolydien comme le plus pathétique; *l'âme se resserre* sous son impression, dit le philosophe de Stagire, et Plutarque ajoute que c'est celui qui convient à la tragédie. Ici se présente encore la question : De quel mixolydien veut-on parler? Du mode primitif et asiatique de ce nom? il avait en effet quelque chose de touchant dans son caractère; mais Aristide Quintilien, qui nous le fait connaître, dit qu'il ne fut en usage que dans les plus anciens temps de la Grèce. Le premier demi-ton de sa gamme est entre la première et la deuxième note; le second entre la quatrième et la cinquième : c'est aussi un mode aigu. Avant Aristote, tout avait changé pour ce mode, car, dans les sept espèces de gammes dont parle Aristoxène, on l'avait baissé d'une septième, et, venant immédiatement après l'hypodorien, il était un des modes les plus graves. Dans le système postérieur des treize modes, il est replacé à l'aigu, mais sa constitution est changée, car ses demi-tons sont entre la seconde et la troisième note, et entre la cinquième et la sixième. C'est ce même mode qui devient l'*hyperionien* ou

l'*iastien*, dans le système des quinze modes, avant l'ère chrétienne. On voit quelles sont les différences radicales dans les diverses époques.

Parlons maintenant du mode lydien exclu de la République de Platon comme *efféminé, plaintif*, et qui est précisément le contraire par son caractère majeur. C'est sous cette forme que nous le voyons parmi les modes des anciens dont parle Aristide Quintilien, ainsi que dans les sept modes d'espèces d'octaves. C'est le même mode qui, devenu le deuxième ton du chant de l'Église grecque, sous le nom de *lydien*, a pris dans le plain-chant romain le rang de ce splendide cinquième ton, dont le caractère solennel se montre, pour citer un exemple, dans l'antienne des vêpres de la Fête-Dieu, *O sacrum convivium!* Le mode qui, dans les treize d'Aristoxène, dans les sept d'Aristide Quintilien et de Bacchius et dans les quinze d'Alypius, porte le nom de lydien, n'est pas plus efféminé que le *dorien*, étant constitué exactement de la même manière et n'en différant que parce qu'il est plus élevé d'une tierce mineure.

A quelque point de vue qu'on examine les assertions des philosophes et des critiques, concernant les caractères moraux attribués aux modes, on n'en peut trouver la justification. Les théoriciens grecs, qui ont traité longuement de ces modes, de leur constitution et de leur classification, ne disent pas un mot de ces prétendus caractères. Nous connaissons aussi ces mêmes modes dans la tonalité du plain-chant, et nous pouvons affirmer qu'il n'en est pas un auquel on puisse adresser le reproche d'être mou ou efféminé. L'imagination des Grecs, qui s'est donné une si large carrière dans la mythologie, était portée naturellement à tout exagérer et à transformer en prodiges des choses fort simples et d'un médiocre intérêt; c'est à propos de la musique que cette même imagination s'est particulièrement exercée. Ce qui a été vrai dans les temps primitifs, c'est que certains modes avaient un caractère mélancolique, produit par la nature mineure de leurs intervalles de sons : tel était l'ancien mixolydien de l'Asie Mineure, dont Aristide Quintilien a donné la gamme, et plus tard l'hypodorien. D'autres modes, au contraire, avaient le sentiment calme par le caractère majeur des intervalles, comme le lydien et l'hypophrygien des espèces d'octaves, au temps de Pythagore et environ cent cinquante ans plus tard. Le sentiment dorien, très-exclusif, finit par faire disparaître cette diversité de caractère; ce fut sous son influence que s'accomplit la révolution qui transforma tous les modes sur le modèle de l'hypodo-

rien, véritable dorien du Péloponnèse, en sorte qu'il ne resta plus entre eux d'autre différence que le degré d'élévation de la gamme. Or cette révolution paraît s'être accomplie précisément à l'époque de Platon et d'Aristote; on ne comprend donc pas leurs distinctions de caractères des modes.

Serait-ce que, chaque mode ayant un rhythme spécial qui en était en quelque sorte inséparable, ce fut surtout par ces rhythmes et par leurs variétés d'accentuation que les modes musicaux produisirent leurs effets? Cela paraît vraisemblable; cependant nous ne devons pas oublier qu'Aristote, dans le passage de sa *Politique* rapporté plus haut, fait une distinction expresse entre l'impression produite par le mode et celle qui naît du rhythme.

Au surplus il est à remarquer que les philosophes de l'antiquité ne s'accordent pas toujours sur le caractère des modes. Prenons pour exemple le mode phrygien : Platon le considère comme convenable pour les chants religieux; il ajoute qu'il est doux, suave, qu'il n'a rien de violent et que son genre est mixte ou composé. L'opinion d'Aristote sur le caractère de ce même mode est absolument opposée à celle de son maître. Voici ce qu'il en dit :

« Socrate a d'autant plus de tort, dans la République de Platon, de « n'admettre que le mode phrygien à côté du dorien, qu'il a proscrit « l'usage de la flûte. Dans les harmonies, le mode phrygien est à peu « près ce qu'est la flûte parmi les instruments; *l'un et l'autre donnent « également à l'âme des sensations impétueuses et passionnées :* la poésie « elle-même, dans les chants qu'elle consacre à Bacchus et dans toutes « ses productions analogues, exige, avant tout, l'accompagnement de la « flûte. *C'est particulièrement dans les chants phrygiens qu'éclate ce « caractère de passion,* par exemple, dans le dithyrambe, dont per- « sonne ne conteste l'origine toute phrygienne. »

Que s'il s'agit du mode lydien, l'opposition n'est pas moins complète entre Platon et Aristote. On a vu que le premier de ces philosophes en repousse l'usage dans sa République comme étant dangereux pour les mœurs; Aristote, au contraire, le choisit pour l'éducation de la jeunesse et s'en explique de cette manière : « Je crois même qu'on pourrait « parmi eux (les modes) en trouver un qui conviendrait fort bien à « l'enfance, et qui réunirait à la fois la décence et l'instruction; et tel « serait, à mon avis, le mode lydien, de préférence à tout autre (1). »

(1) *Politique*, livre V (8), ch. 6.

Ces exemples me paraissent suffisants pour démontrer le peu de fondement de l'influence morale attribuée au caractère spécial de chaque mode de la musique grecque.

Plutarque fait une véritable logomachie, dans son traité de musique, à propos du mode mixolydien et du rhythme de ce mode. De quelque manière qu'on commente le texte, la version latine ou la traduction française, on n'en peut faire disparaître les non-sens. Voici le passage entier :

« L'harmonie mixolydienne a aussi quelque chose de pathétique, ce « qui la rend propre aux tragédies. Aristoxène estime que l'invention « en est due à Sapho et que c'est d'elle que l'ont apprise les poëtes tra- « giques, lesquels, dans la suite, ont joint cette harmonie à la dorienne, « parce que celle-ci a de la magnificence et de la noblesse, que celle-là « remue les passions, et que la tragédie est un mélange de ces expressions « différentes. Ceux qui ont fait l'histoire de l'harmonie écrivent que la « mixolydienne fut inventée par Pythoclide, joueur de flûte. Suivant le « témoignage de Lysis, Lamprocle, Athénien, s'étant aperçu que cette « harmonie n'avait pas sa disjonction où presque tous les musiciens la « supposaient, mais que cette disjonction se faisait plus haut, en dis- « posa la figure ou l'échelle de manière qu'elle s'étendait de l'aigu au « grave, comme qui dirait de la *paramèse* à l'*hypate des hypates* (ou « la plus basse corde). Mais on prétend de plus que l'harmonie « hypolydienne, contraire, s'il en fut jamais, à la mixolydienne, puis- « qu'elle approche fort de l'ionienne, fut imaginée par l'Athénien Da- « mon (1) ».

En commençant l'analyse de ce passage, il faut encore demander de quel mode mixolydien veut parler Plutarque. Suivant l'opinion d'Aristoxène, c'est, dit-il, Sapho qui l'invente : or, Sapho était de Mitylène, dans l'île de Lesbos; elle vécut près de six siècles avant J.-C. C'est donc du mode mixolydien de l'Asie Mineure qu'il s'agit et de sa forme primitive, qu'on peut voir au commencement de ce chapitre. Cependant, quelques lignes plus loin, Plutarque dit que les auteurs de l'histoire de l'harmonie, c'est-à-dire de la tonalité, attribuent l'invention de ce mode à un joueur de flûte, nommé Pythoclide, lequel vécut environ cent vingt ans plus tard que Sapho, puisqu'il fut le maître de musique de Périclès. Alors le système tonal était celui des sept modes par es-

(1) *De Musicâ*, c. XVI.

pèces d'octaves, et le mode mixolydien était devenu un mode grave, sans analogie avec celui de Sapho. Cependant c'est ce mode que les poëtes tragiques ont emprunté pour leurs drames à cette femme célèbre, et non celui de Pythoclide, qui aurait produit l'effet contraire à celui qu'ils se proposaient. De quel mode est-il donc question? Ce n'est pas tout, comme on va voir. Arrivant, on ne sait à quel propos, à l'invention du mode hypolydien par l'Athénien Damon, Plutarque dit qu'il est contraire autant que possible au mixolydien, puisqu'il approche fort du mode ionien. Ce n'est donc pas du système des sept modes que parle notre auteur, car l'ionien n'y avait pas été conservé; d'ailleurs l'hypolydien est un mode majeur et l'ionien un mode mineur. Il n'y a donc pas d'analogie entre eux. Cette analogie n'existe que dans les treize modes décrits par Aristoxène et dans les quinze modes d'Alypius; mais elle est commune au mixolydien comme à l'ionien, puisqu'il n'y a qu'une forme de modes dans ces systèmes, et qu'ils ne diffèrent pas l'un de l'autre. Burette, qui a bien vu qu'il ne pouvait être en effet question que des modes de ces systèmes, a tâché d'expliquer les paroles de Plutarque, en disant que le mode hypolydien est rapproché de l'ionien et éloigné du mixolydien dans l'échelle des modes (1) : c'est une puérilité. Le fait est que Plutarque ne s'est pas compris lui-même. On peut en dire autant de ce qu'il rapporte sur ce que fit Lamprocle pour enseigner quelle devait être la disjonction dans le mode mixolydien : Burette se donne aussi beaucoup de peine pour expliquer ce passage (2), auquel il y avait simplement à opposer que la disjonction a dû se faire dans le mode mixolydien, comme dans tous les autres modes, après le deuxième tétracorde, puisqu'il n'y en a pas d'autre possible (3).

(1) *Remarques sur le dialogue de Plutarque touchant la musique*, CXVI.

(2) *Ibid.*, CXV.

(3) Les historiens parlent, en termes généraux, de prodiges opérés sur les Grecs par les influences de modes divers. Bœckh a bien vu que ces effets sont difficiles à expliquer par les seules tensions des modes, c'est-à-dire par leur degré d'élévation sur l'échelle tonale; toutefois il pense qu'on ne peut nier la réalité de ces effets sans abjurer toute foi dans l'histoire. Voici ses paroles : « Modorum effectus apud veteres cur tanti tamque varii fuerint, nullo modo explicari potest, si nonnisi tensione, hoc est acumine et gravitate, differebant; nihilo magis tamen negare poterit quisquam, fuisse tantos musicæ græcæ effectus, nisi forte omnem historiæ fidem tollendam putamus. » (*De metris Pindari*, lib. III, cap. VIII, p. 218.) Les analyses dans lesquelles j'ai abordé les questions concernant l'influence des modes, suivant les opinions des Grecs, n'ont pas pour objet les récits des historiens pour lesquels Bœckh réclame notre foi; elles portent sur des désignations précises de certains modes auxquels de graves philosophes attribuent des caractères déterminés; or j'ai prouvé qu'en n'allant pas au-delà de l'époque où vécurent ces

Avant de terminer ce chapitre, qui pourrait être beaucoup plus long si l'on voulait rapporter toutes les méprises des écrivains grecs concernant la tonalité de leur musique, il paraît utile de faire remarquer une contradiction du passage de Plutarque qui vient d'être analysé avec les virulentes sorties d'Aristophane et de Phérécrate contre Mélanippide, Phrynis et Timothée, pour avoir essayé d'introduire leurs chants et leurs modes asiatiques à Athènes et à Sparte; car, si le mixolydien de Sapho fut adopté par les poëtes tragiques de la Grèce pour la déclamation chantée de leurs pièces, et employé alternativement avec le mode dorien, d'où venait donc la réprobation dont étaient frappés les musiciens de Milet, dont les chants étaient empreints du même caractère et avaient des tonalités analogues? Ce qui était admis au théâtre ne pouvait être blâmé dans les concours; d'un côté comme de l'autre, l'accentuation passionnée était inséparable du caractère de la tonalité. C'est cette même accentuation que la gravité dorienne repoussait et dont elle redoutait les effets pour les mœurs. Au surplus, cette question intéressante se représentera et sera traitée dans les chapitres relatifs aux divers usages de la musique chez les Grecs.

CHAPITRE TROISIÈME.

DES GENRES ENHARMONIQUE, CHROMATIQUE ET DIATONIQUE (1).

Les auteurs grecs de traités de musique théorique et les philosophes, historiens et critiques qui ont écrit sur cet art d'une manière plus ou

---

philosophes, les modes dont il s'agit ont changé plusieurs fois de constitution et conséquemment de caractère. La foi historique n'a rien à faire en cette occasion, car on se trouve en face de l'évidence.

(1) On sera probablement étonné de me voir intervertir l'ordre adopté par les théoriciens grecs aussi bien que par les historiens modernes de la musique : tous ont traité d'abord du genre diatonique, puis du chromatique, et, en dernier lieu, de l'enharmonique (ou *harmonique*). Je prends l'ordre inverse dans cette histoire du même art, et je crois devoir en expliquer les motifs, afin qu'on ne m'accuse pas de l'avoir fait par opposition systématique aux idées de mes prédécesseurs.

Je n'ai pas de système préconçu; mais, voyant que toute histoire, politique ou autre, commence par le commencement, c'est-à-dire en prenant pour point de départ l'origine des choses

moins générale, plus ou moins spéciale, ont eu pour objet principal, dans ce qu'ils en ont dit, sa culture par la race hellénique établie dans la Grèce d'Europe. Les Ioniens et les Éoliens, bien qu'ils fussent Hellènes d'origine, ne sont plus mentionnés, après leur expulsion de l'Égiale et du Péloponnèse et leur établissement dans l'Asie Mineure, si ce n'est dans les circonstances où leur histoire est liée à celle de leurs congénères européens. Quand on parle des arts de la Grèce, il s'agit de ceux qui étaient cultivés à Athènes, Sparte, Thèbes, Corinthe et Olympie et non de ceux de l'Ionie ou de l'Éolide. Quant aux Lydiens et aux Phrygiens, les Grecs les traitaient de *barbares,* bien qu'ils fussent, comme eux, Pélasges d'origine. Cependant ces barbares avaient une civilisation relativement avancée et cultivaient les arts avec succès quand les vrais barbares étaient dans la Thrace, dans la Thessalie et dans le Péloponnèse. Les Grecs ne pouvaient, en dépit de leur antipathie, oublier que deux de leurs trois premiers modes, le phrygien et le lydien, leur avaient été enseignés par ces mêmes barbares asiatiques. Telle était l'habitude qu'en avaient contractée les Hellènes, qu'après que le génie dominateur des Doriens fut parvenu à en faire disparaître le caractère, en leur imposant la forme de leur propre mode, on fut obligé d'en conserver les noms. Parmi leurs cantiques les plus célèbres, ceux du Phrygien Olympe tinrent le premier rang pendant plus de douze siècles, au moins par le respect du peuple pour la tradition, après que ces mélodies eurent cessé d'être chantées, à cause des difficultés de leurs intonations.

A l'époque très-reculée où les gammes des modes avaient des notes supprimées, les traditions ariennes de l'altération de certaines notes de
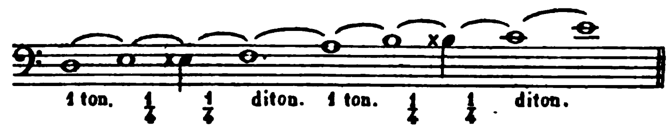
---

dont il est question, j'ai cru devoir adopter cet ordre logique. Or, comme il est de toute évidence, par ce qu'on a vu dans les premiers chapitres de ce septième livre, que les gammes incomplètes et l'usage des intervalles de quarts de ton, c'est-à-dire l'*enharmonie*, ont été les bases de la musique des populations les plus anciennes de l'Asie Mineure et de la Grèce, et qu'en conséquence les gammes complètes, composées de tons et de demi-tons, ou, en d'autres termes, l'*ordre diatonique* disposé dans un système régulier, fut le dernier terme des progrès dans la tonalité, on ne peut se refuser à reconnaître que les imperfections de l'enharmonie sont le commencement, et le genre diatonique la conclusion. Que si tout cela est en opposition directe avec les traditions de l'histoire faussée, ce n'est pas ma faute. L'ordre chronologique est ma loi, quand je puis le saisir.

Cela posé, on comprendra que les théories grecques de classifications, divisions et subdivisions des faits qui caractérisent les trois genres, et par lesquels commencent la plupart des histoires de la musique, ne peuvent trouver place ici qu'après l'exposé historique des faits, puisque ces théories n'en sont que le résumé systématique. La narration y gagnera en clarté comme en rapidité.

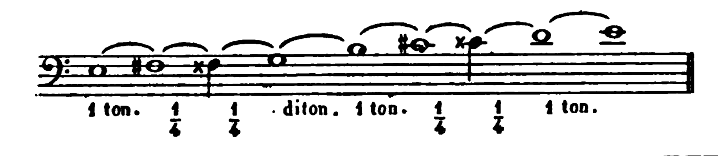
ces modes, par la division du demi-ton en deux quarts de ton, s'étaient également introduites chez les Lydiens et les Phrygiens. Les Grecs appelaient *enharmonies* ces altérations et *genre enharmonique* ou plutôt *harmonique* leurs formules systématiques. Les enharmonies se combinaient avec les suppressions de sons dans les gammes et étaient inséparables de cet autre genre de modification tonale. Lorsque les compagnons de Pélops introduisirent les modes phrygien et lydien dans le Péloponnèse, environ 1330 ans avant l'ère vulgaire, ces modes avaient sans aucun doute leurs formes primitives, c'est-à-dire leurs suppressions de notes et leurs enharmonies, provenant de l'Arye et de la Bactriane. Ce furent ces mêmes formes que les Phrygiens de Pélops enseignèrent aux habitants du continent de la Grèce : tout porte à croire que les Ioniens et les Éoliens furent les premières populations du pays qui les apprirent et les adoptèrent, à cause des dispositions qu'ils montrèrent plus tard à s'assimiler les goûts et les mœurs des Orientaux, après qu'ils se furent établis dans l'Asie Mineure. On trouve en effet dans les modes primitifs ionien ou iastien et mixolydien des notes supprimées aussi bien que dans les modes lydien et phrygien, ainsi qu'on l'a vu dans le deuxième chapitre : il en est de même des enharmonies. Aristide Quintilien nous a conservé les formes du premier genre enharmonique (harmonique) dans les divers modes antiques ; nous en donnons ici le tableau en notation moderne.

ENHARMONIES ASCENDANTES DES MODES PRIMITIFS.

Mode dorien (1).

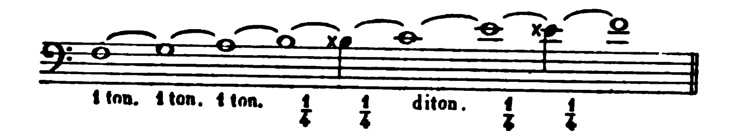


Mode phrygien.

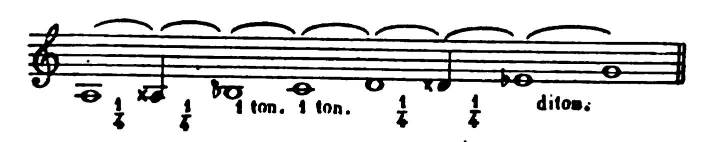


(1) La noire ♩ indique le son qui divise le demi-ton en deux quarts de ton.
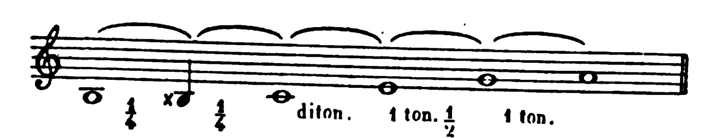
Mode lydien.



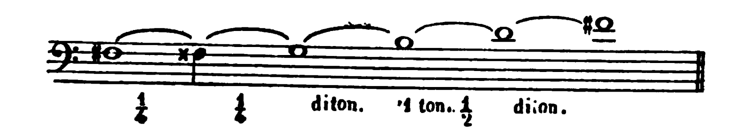
Mode mixolydien.



Mode iastien.



Mode lydien synton.

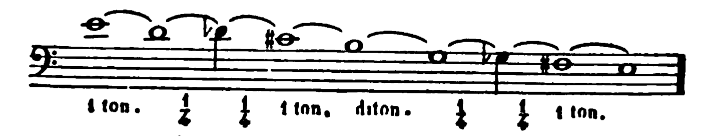


ENHARMONIES DESCENDANTES DES MODES PRIMITIFS.

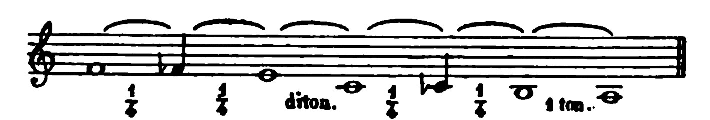
Mode dorien.



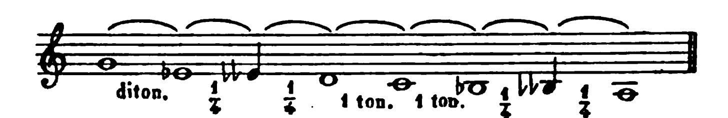
Mode phrygien.



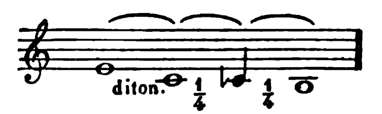
Mode lydien.
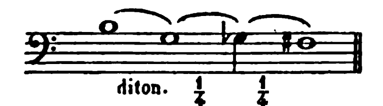


Mode mixolydien.



Mode iastien ou ionien.



Mode lydien synton.



Ces enharmonies qui appartiennent, comme je l'ai dit, à la plus haute antiquité des populations grecques, suivant Aristoxène et Aristide Quintilien, et dont l'origine est incontestablement arienne, donnent lieu à diverses considérations qui méritent de fixer notre attention. En premier lieu, il est à remarquer que l'enharmonie n'a jamais pu s'allier au mode dorien, puisque Aristophane en fait l'objet d'une moquerie, dans sa comédie des Chevaliers (1). La nature âpre et sévère des Doriens, persistante dans sa direction jusqu'aux derniers jours de la Grèce, particulièrement dans la Laconie, repoussa toujours les tonalités asiatiques. Il y a donc lieu de croire que la considération de l'unité de système est le motif qui a déterminé d'anciens théoriciens à formuler tous les modes primitifs sur le même modèle, quant à l'enharmonie, et que le quart de ton, bien que figurant théoriquement dans le mode dorien, n'y a jamais été en usage; car, s'il en était autrement, les opinions des phi-

(1) V 9-10. — Cf. Plutarque, *Traité de la musique*, ch. 7 et 18.

losophes grecs contre la mollesse de certains modes, résultant de leurs nuances tonales, et les plaisanteries des poëtes comiques n'auraient plus de sens.
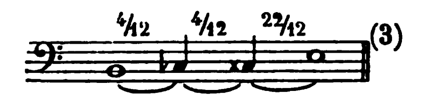
Rappelons aussi qu'à l'époque pélasgique, où les modes phrygien et lydien furent importés de l'Asie Mineure dans la Grèce européenne, avec leurs gammes incomplètes et leurs enharmonies, les Doriens n'avaient pas encore paru sur la scène politique ; ils habitaient les vallées de la Thessalie, sous le nom de *Macédones*, parce que leurs premiers gîtes avaient été la Macédoine et la Thrace. Ils ne firent la conquête du Péloponnèse que cent soixante ans après l'arrivée des Phrygiens dans ce pays, sous la conduite de Pélops. Barbares, incultes et cruels, ils firent rétrograder la civilisation hellénique de plusieurs siècles, après l'expulsion des Ioniens et des Éoliens. C'est à cette cause seule que doit être attribué le silence extraordinaire de l'histoire sur la situation de la musique chez les Grecs, pendant près de six cents ans, c'est-à-dire depuis la conquête du Péloponnèse par les Doriens réunis aux Héraclides et aux Étoliens (1190 av. J.-C.), jusqu'à Terpandre (650) et à Sapho (580). A vrai dire, il ne se fit rien pour l'art ni pour la science de la musique dans cette longue période ; il faut arriver à Pythagore et à la fondation de son école (540 ans av. J.-C.) pour trouver, sinon l'art en progrès, du moins la formation de sa théorie élémentaire et du système de sa tonalité ; mais c'est en Italie que fleurit l'école du philosophe de Samos et non dans le Péloponnèse. Non-seulement les Doriens n'ont rien fait pour l'avancement de la musique, mais ils ont été un obstacle permanent à ses progrès. Ces distinctions qui, seules, peuvent porter la lumière dans l'histoire de la musique grecque et en expliquer les contradictions, ne paraissent pas avoir éveillé l'attention des historiens de cet art.

Dans l'intervalle écoulé entre l'époque des chants enharmoniques d'Olympe, qui furent les monuments de ce genre les plus anciens dans la Grèce, et la première époque connue des modes diatoniques réguliers, constitués par espèces d'octaves, il se produisit diverses modifications dans le domaine enharmonique, par le goût des peuples grecs de l'Asie Mineure, et par suite de leurs relations avec les populations de l'Asie occidentale. C'est ainsi qu'au dièse enharmonique d'Olympe (le quart de ton), on vit substituer un diésis chromatique plus ou moins large dans certains chants, et ces nuances d'intervalles moins grands que le demi-ton furent désignées par le nom de *chroma* (χρῶμα), cou-

leur : de là l'expression de *genre chromatique*. Le genre chromatique des Grecs n'est pas celui de la musique moderne, qui a pour base l'échelle des sons divisée par demi-tons, car, ainsi qu'il vient d'être dit, le *chroma* de la musique grecque a pour éléments des intervalles moindres que le demi-ton. En lisant les écrits des théoriciens grecs sur ce sujet, il est nécessaire de distinguer ce qui a été ou ce qui a pu être dans le domaine du chant ou des instruments et ce qui n'est que de pure spéculation. Parlons d'abord de ce qui a été en usage à des époques diverses, non d'une manière générale et absolue, mais dans certaines circonstances, et par le moyen de flûtes construites pour chacun des genres chromatiques. Pour la plus grande simplicité possible, dans l'exposé des systèmes chromatiques grecs, la base que nous prenons est celle de l'échelle tempérée en douze demi-tons égaux dans l'octave, parce qu'elle correspond aux divisions d'Aristoxène, d'Euclide, de Gaudence et d'Aristide Quintilien (1).

Les Grecs appelaient *chromatique mou* le tétracorde divisé par un tiers de ton mineur, un idem, et une tierce moindre que le diton, c'est-à-dire 4/12, 4/12, 22/12, représentés en notation moderne par les signes approximatifs qu'on voit ici (2).

Genre chromatique mou.



Si ce genre chromatique a été en usage dans les temps anciens, comme il y a lieu de le croire, puisqu'on en trouve les formules à quatre et cinq siècles de distance dans les ouvrages d'Euclide, d'Aristoxène,

(1) Aristoxène, Euclide et Gaudence divisent le tétracorde en trente parties égales et le ton en douze parties; Aristide Quintilien fait la division du tétracorde en soixante parties égales, dont vingt-quatre pour chaque ton et douze pour le demi-ton. A l'égard d'Euclide, il s'agit de l'auteur du traité intitulé : *Introduction harmonique*, mais non de celui de la *Section du Canon*, qui n'est certainement pas le même, car leurs théories ne s'accordent pas.
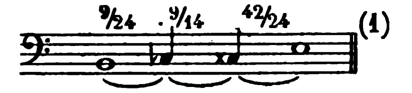
(2) Cf. Aristoxène, *Harmon. elem.*, p. 50-51; — Euclide. *Introd. harm.*, p. 10-11; — Gaudence, *Harmon. introd.*, p. 5; — Aristide Quintilien, *De Mus.*, p. 19-21.

(3) Les signes ♭ et × qui, dans le quatrième livre, ont été employés pour noter les tiers de ton de la musique des Arabes, représentent les mêmes intervalles dans les genres chromatiques grecs notés ici.

d'Aristide Quintilien et de Gaudence, il ne s'est pas conservé chez les Grecs modernes.

Le second genre chromatique des Grecs, appelé *chromatique sesquialtère*, est une division du tétracorde par un tiers de ton et une fraction, un idem, et une tierce mineure un peu forte, ou 9/24, 9/24, 42/24, représentés en notation moderne par ces signes :
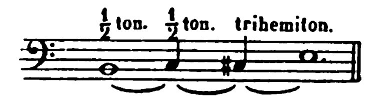
Genre chromatique sesquialtère.



Le tiers de ton de ce genre existe encore chez les populations grecques de l'Asie Mineure, ainsi que dans la musique turque populaire ; le manche des tanbourahs ou mandolines est divisé conformément à ce système.

Le troisième genre chromatique, appelé *chromatique tonique*, est véritablement chromatique dans le sens de la musique moderne, attendu que le plus petit intervalle est le demi-ton ; les deux autres ne sont, à vrai dire, que des variétés du genre enharmonique. Dans le genre chromatique tonique, le tétracorde est divisé par 1 demi-ton, 1 demi-ton, 1 trihémiton ou tierce mineure, ou 6/12, 6/12, 18/12, représentés en notation moderne par ces signes :

Genre chromatique tonique.

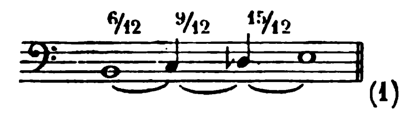


Parvenus à dégager ainsi les éléments du véritable genre chromatique, c'est-à-dire les demi-tons du milieu des intervalles irrationnels, les Grecs étaient sur la voie qui pouvait les conduire au genre diatonique pur ; cependant ils n'y parvinrent pas sans s'égarer encore, par l'habitude dès longtemps contractée des enharmonies d'espèces diverses. Avant de parvenir au véritable genre diatonique, ils imaginèrent un *diato-*

(1) La fraction 9/24 de ton ne peut être représentée qu'approximativement, car l'intervalle diffère du tiers de ton d'un neuvième. Les chiffres seuls expriment la valeur de l'intervalle, relativement au tempérament égal.

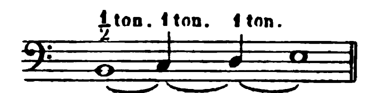
nique mou, dont chacun des tétracordes de l'heptacorde contenait un intervalle de trois quarts de ton, et un autre de cinq quarts du ton. La disposition de ce genre, appelé diatonique parce qu'il ne s'y trouve plus d'intervalle de tierce, était celle-ci : 1 demi-ton, 3 dièses, ou trois quarts de ton, 5 dièses, ou cinq quarts de ton; en sorte que les 30 douzièmes de ton contenus dans chaque tétracorde étaient répartis de cette manière : 6/12, 9/12, 15/12. Représenté par la notation moderne avec les signes accessoires, le diatonique mou a cette forme :

Genre diatonique mou.



Enfin, le genre véritablement diatonique, où ne se trouvent ni suppression de sons, ni altération d'intervalles, et qui procède par tons et demitons, prit sa place dans la tonalité de la musique grecque vers le milieu du sixième siècle avant l'ère vulgaire, suivant toutes les probabilités : sa forme dans le tétracorde fut celle-ci :
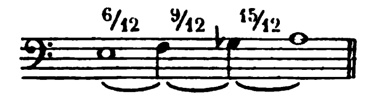
Genre diatonique dur.



Ce n'était pas encore toutefois le genre diatonique de l'octave, qui ne

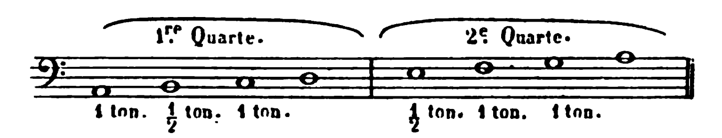
(1) Bacchius (p. 11) et Aristide Quintilien (p. 28) nous donnent la composition des deux intervalles qui entrent dans la formation du genre diatonique mou. Ils nomment ἔκλυσις, *dissolution*, l'intervalle de trois dièses, et ἐκβολή, *projection*, celui de cinq dièses, ou cinq quarts de ton. Bacchius dit avec raison que ces intervalles sont enharmoniques et non diatoniques. Ils ne constituent en effet le *diatonique mou* des théoriciens grecs que parce que l'intervalle de tierce majeure ou mineure n'y existe pas.

M. Henri Martin, recteur de la Faculté des lettres de Rennes, s'est trompé, dans ses savantes *Études sur le Timée de Platon*, lorsqu'il a cru (tom. I, p. 411) que l'emploi de ce genre ne peut avoir lieu que dans la disjonction des tétracordes, c'est-à-dire dans l'octave complète; car ce qu'on voit dans le premier tétracorde de l'exemple se reproduit par les mêmes intervalles dans le second tétracorde conjoint, comme on le voit ici :

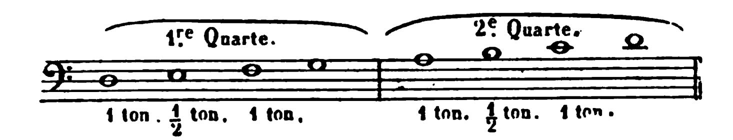


pouvait être complet qu'avec l'octacorde ; après l'addition de la huitième corde au grave, par la *proslambanomenos* (ajoutée), on eut le genre diatonique véritable, dont le premier modèle fut la gamme du mode *hypodorien*, divisée en ses deux quartes, de cette manière :

Genre diatonique régulier.



Cette gamme ne présente pas un ordre uniforme d'intervalles dans les deux tétracordes ; il n'en est pas de même de la gamme diatonique du mode dorien, car les intervalles s'y succèdent d'une manière identique dans les deux tétracordes, comme on le voit ici :
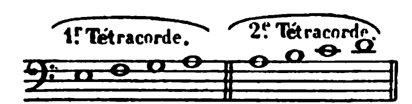


On comprend que la classification des modes par espèces d'octaves dut être postérieure à la formation du genre diatonique, lequel n'a pu être que le résultat de la substitution de la lyre et de la cithare montées de huit cordes aux mêmes instruments qui n'en avaient que sept. Ici se dégage la part importante des Grecs européens dans l'histoire de la musique, comme art élémentaire : les genres enharmonique, chromatique mou, chromatique sesquialtère, chromatique tonique et diatonique mou, portent l'empreinte du sentiment oriental, qui n'a pas changé jusqu'à l'époque actuelle, en dépit des influences étrangères, car les populations asiatiques sont aujourd'hui sensibles aux effets des petits intervalles des sons, comme elles le furent dans une haute antiquité. Les Grecs de l'Asie Mineure et des îles de Lemnos, Samos, Lesbos et Chios, conservant plus intactes leurs traditions ariennes que leurs congénères fixés dans les froides régions de la Thrace, de la Macédoine et de la Thessalie, avaient formé par instinct ces genres qui, plus tard, furent classés par les théoriciens dans l'ordre qu'on vient de voir. Après l'émigration des Ioniens et des Éoliens, l'influence dorienne développa le goût d'un chant tout différent sur le continent de la Grèce européenne et dans les
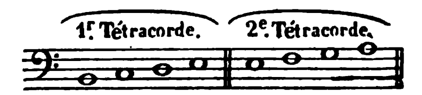
îles de Crète et de Salamine : ce goût dorien fut celui des chants d'Olen, de Chrysothémis, de Philammon et de Thamyris. La forme antique du mode dorien, qui fut la base des mélodies de ces poëtes chanteurs, était, sans aucun doute, celle qui a été conservée par Aristide Quintilien, c'est-à-dire l'accord de l'heptacorde avec deux notes supprimées :



Plus tard, lorsque l'accord de l'heptacorde se fit en série continue, le mode dorien, conformément à la division des tétracordes nécessairement conjoints, eut cette forme :



Transposé une quarte plus bas, par le moyen de lyres et de cithares plus grandes, ce mode devint l'*hypodorien*, tel qu'on le voit ici :



Puis enfin, vint l'addition de la huitième corde de la lyre et la formation du genre diatonique, lequel est essentiellement dorien. De là la gamme diatonique complète.

Telle est l'explication simple, naturelle, évidente, des contradictions qui abondent dans les écrits des Grecs sur la musique : deux directions différentes données à cet art, antipathiques l'une à l'autre, se sont trouvées en présence pendant une suite de siècles, et pas un des écrivains n'a fait la remarque de leur antagonisme, résultant de la différence de leur origine. Il n'est pas moins remarquable que, parmi les savants historiens modernes de la musique et les érudits commentateurs des textes anciens, cette distinction si évidente n'ait fixé l'attention d'aucun d'eux.

Après la formation de l'octave diatonique complète vint, comme on l'a vu, l'idée de la distinction des modes par les espèces d'octaves, mais sans aucun rapport avec les modes primitifs et originaux. Les Grecs ont

donc la gloire d'avoir trouvé le premier système diatonique complet et régulier, d'où est provenue la tonalité du plain-chant encore existante. Une autre gloire leur appartient, à savoir, la transformation tonale qui fit tous les modes semblables à l'hypodorien, quant à la succession des intervalles des sons, en transposant simplement celui-ci sur tous les degrés chromatiques de l'octave. On voit, dans cette métamorphose, l'esprit dominateur de la race dorienne, qui, ne pouvant éviter la monotonie sans varier le diapason des gammes, impose sa forme unique à la diversité des degrés d'élévation de ces gammes. Ce système de transposition des treize modes est devenu, vingt siècles plus tard, le modèle de la diversité des tons de la musique moderne, lesquels s'élèvent aussi par demi-tons sur l'échelle chromatique, sauf cette différence, toutefois, que les treize ou les quinze modes grecs sont tous mineurs, et que la tonalité de la musique moderne, établie d'après ce système, a deux formes, l'une majeure, l'autre mineure, répondant à deux nuances de sentiment ; en sorte que cette musique possède vingt-quatre gammes différentes, au lieu de douze qui sont en réalité dans le système hellénique. Il n'en est pas moins vrai qu'aux Grecs appartiennent la conception tonale de notre chant ecclésiastique d'une part, et d'autre part une des bases de la tonalité moderne.

Certes, c'est un spectacle curieux que celui des efforts faits par certains érudits à esprit systématique pour doter les Grecs d'inventions musicales auxquelles ils ne songèrent jamais, tandis qu'ils n'ont pas aperçu ce qui appartient réellement à ce peuple si bien doué, cette tonalité diatonique qui est un des titres solides de sa gloire, et qui subsistera aussi longtemps que la musique elle-même. Ces mêmes érudits se sont enthousiasmés pour le système des tétracordes de la théorie tonale des Grecs ; cependant il sera démontré, dans un des chapitres suivants, que cette même division de l'heptacorde et de l'octacorde en tétracordes a été la cause principale de leur système absurde de notation.

Bien que le système tonal de la musique grecque fût parvenu à son terme final par le genre diatonique, les spéculations des théoriciens ne s'arrêtèrent pas. Fidèles aux principes de leur maître concernant la puissance des nombres, les pythagoriciens imaginèrent des proportions d'intervalles et des formules de gammes qui n'eurent jamais d'emploi dans l'art. Aristoxène lui-même, bien qu'antagoniste de la doctrine de Pythagore, et qu'il invoquât contre elle le juge-

ment de l'oreille, affirmant, par une erreur capitale, que l'octave est composée de six tons divisés en douze demi-tons égaux, Aristoxène, disons-nous, oublie ce témoignage de l'oreille dont il a fait son critérium, et, dans le troisième livre de ses Éléments harmoniques, il se met à la recherche de combinaisons tonales qui blessent cet organe, telles que des successions de trois sons formant deux intervalles de tierces majeures, comme , de deux autres sons qui sont à l'intervalle d'une quarte diminuée , d'autres qui sont en relation de triton ou de quarte majeure , et d'autres du même genre (1).

Ptolémée nous a conservé, en les blâmant, des formules de genres prétendument diatoniques, imaginés par divers théoriciens, et qui ne renferment que des intervalles faux ; tels sont un *diatonique moyen,* un *diatonique intense,* un *diatonique égal* et un *diatonique ditonique* (2), dont on trouvera les proportions dans le chapitre suivant. La manie de ces calculs était ancienne chez les Grecs, puisqu'elle existait déjà au temps de Platon, qui la tourne ainsi en ridicule, dans son traité de la République : « Il est plaisant en effet, Socrate, de voir nos musiciens « avec ce qu'ils appellent leurs nuances diatoniques, l'oreille tendue, « comme des curieux qui sont aux écoutes, les uns disant qu'ils découvrent un certain ton particulier (intervalle) entre deux tons, et que ce « ton est le plus petit qui se puisse apprécier ; les autres soutenant au « contraire que cette différence est nulle ; mais tous d'accord pour préférer l'autorité de l'oreille à celle de l'esprit (3). » Constatons toutefois que ces spéculations n'ont pas eu plus d'influence, chez les Grecs, sur la musique proprement dite, que n'en ont eu les innombrables systèmes théoriques sur la musique moderne, depuis l'époque de la Renaissance. Après l'adoption de la lyre à huit cordes et la formation du genre diato-

(1) *Harm. element.*, p. 63-64, ed. Meib.

(2) Lib. I, c. 16, p. 44, 45, apud Wallis. Opera mathem., t. III.

(3) Liv. VII, trad. de M. Cousin, t. X, p. 101.

..ique sous ses deux formes d'espèces d'octaves, et de transposition d'une seule gamme, les Grecs n'eurent plus rien à modifier dans leur système de tonalité.

CHAPITRE QUATRIÈME.

ACOUSTIQUE NUMÉRIQUE DES GRECS.

Les sons, en affectant la sensibilité par leurs diverses qualités, font naître, dans le système nerveux, des impressions agréables ou déplaisantes; en même temps, ils éveillent dans l'esprit des idées de relations et de rapports convenables à divers degrés ou incompatibles, quant à leurs intonations, ainsi que des notions de symétrie ou de désordre, quant à leurs enchaînements de durées. Contemporaines aux impressions nerveuses produites par les sons, les appréciations psychologiques des rapports de leurs intonations et de leurs durées constituent de véritables jugements esthétiques. Les qualités du timbre et de l'intensité ou de la ténuité des sons ne produisent que des sensations agréables ou pénibles, sans donner lieu à aucune appréciation de rapports quelconques.

Les rapports esthétiques des sons et leurs appréciations psychologiques sont du domaine de l'art; il est d'autres rapports absolus qui résultent des longueurs des cordes correspondantes aux intonations diverses, ainsi que du nombre de vibrations produites par les résonnances de ces cordes : les rapports de ce genre s'expriment par des nombres et sont du domaine d'une science à laquelle on donne le nom d'*acoustique*. Les Grecs ont connu cette science, à laquelle ils ont mêlé quelques principes erronés. Ils attribuent à Pythagore les plus anciennes expériences tentées pour la création de l'acoustique. Suivant Nicomaque de Gérase (1) et Gaudence (2), copiés par d'autres auteurs (3), ce philosophe, passant devant l'atelier d'un forgeron, remarqua que la percussion des marteaux sur l'enclume produisait des sons à de certains in-

(1) Manuel harmonique, p. 10, éd. Meib.
(2) Ouvrage cité, p. 15-16, *ibid.*
(3) Macrobe, *Sur le songe de Scipion*, II, 1.

tervalles qui étaient toujours les mêmes, quelle que fût la force des coups frappés par les ouvriers : il pesa les marteaux et trouva les rapports des nombres correspondants à l'octave, à la quinte et à la quarte. Gaudence (1), Macrobe (2), Censorin (3) et Jamblique (4), disent aussi que Pythagore prit quatre cordes de même matière, d'égale longueur et grosseur, et les tendit en y suspendant des poids égaux à ceux des marteaux : les résultats de son expérience furent que la corde tendue par un poids de douze livres, par exemple, sonnait l'octave de celle qui n'était tendue que par un poids de six livres, d'où il tira la proportion 2 : 1 pour l'octave. La corde tendue par un poids de 8 livres sonnait la quinte de la première, d'où la proportion 3 : 2 pour cet intervalle. De même, il trouva que la proportion de la quarte est 4 : 3 ; enfin, que l'intervalle de la quarte à la quinte est le *ton*, dans la proportion de 9 : 8. Ces anecdotes sont évidemment fausses, car il n'y a pas de rapports entre les poids des marteaux et les sons qu'ils produisent : c'est l'enclume qui résonnait et non pas eux. A l'égard des poids tendant des cordes, bien que Jamblique ait prétendu expliquer l'expérience en disant que l'intonation des sons est en raison directe des forces de tension, on a remarqué avec justesse qu'au contraire, les valeurs numériques des sons musicaux sont en raison des racines carrées de ces mêmes forces (5). Toutefois l'accord de tous les témoignages de l'antiquité ne permet pas de douter des droits de Pythagore à l'invention de

(1) Boëce, *de Mus.*, lib. I, c. 10.

(2) *Loc. cit.*

(3) *De die natali*, c. 10.

(4) *Vie de Pythag.*, c. 26.

(5) Montucla, *Hist. des sciences mathém.*, t. I, liv. 3, § 16.

Un passage du Traité de musique ecclésiastique grecque, intitulé *Hagiopolite*, rapporte l'anecdote de Pythagore d'une manière différente. M. Vincent a traduit ce passage dans le tome XVI des *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque impériale et autres bibliothèques*, 2e partie, p. 267. Suivant ce passage, ce n'est plus devant l'atelier d'un forgeron que passe le philosophe, mais devant celui d'un chaudronnier, et ce ne sont plus des marteaux, mais des vases forgés et sphériques, différents de dimensions, qu'il pèse. Ce récit, imaginé douze siècles après l'époque où vivait Pythagore, est sans valeur historique. M. Vincent essaye de défendre Pythagore contre l'accusation d'ignorance qu'on pourrait lui adresser d'après l'autre version de l'anecdote : c'est un soin inutile ; car ce n'est pas l'illustre philosophe qui est compromis dans ce récit, mais bien ceux qui l'ont rapporté ou copié aveuglément.

Quant à la substitution que M. Vincent voudrait faire de σφαῖρα, corps rond, à σφῦρα, marteau, dans les textes grecs, elle est trop naïve : comment imaginer que tous les copistes des ouvrages de Nicomaque, de Gaudence, et de la vie de Pythagore par Jamblique, aient fait la même faute, et qu'elle n'ait été remarquée ni par Macrobe ni par Boèce, qui répètent l'anecdote ?

la théorie mathématique de la musique ; mais on doit croire qu'au lieu de tendre des cordes de même longueur, il expérimenta sur des longueurs différentes, dont les proportions furent en raison des rapports des sons, et lui donnèrent les résultats qu'on vient de voir.

Les élèves immédiats de Pythagore, au nombre desquels est Philolaüs, ajoutèrent, à sa théorie des intervalles musicaux, la détermination de la valeur de deux autres intervalles plus petits, à savoir le *limma*, ou *demi-ton mineur*, dont la valeur est 256 : 243, et qui est plus petit que la moitié du ton à peu près dans le rapport de 128 à 129, le demi-ton vrai $\frac{3}{\sqrt{8}}$, étant une quantité irrationnelle qui ne disparaît que par le tempérament ; et l'*apotome*, plus grand que le *limma*, complément du ton, dont la valeur numérique est 2187 : 2048. L'*apotome* est le *demi-ton majeur* de la gamme naturelle de l'acoustique moderne, qui, comme on le verra en son lieu, ne doit pas être confondue avec la gamme de notre musique.

L'excès de l'*apotome* sur le *limma* était appelé *comma* (κόμμα) par les Grecs ; ce comma, expression numérique de ce qui manque à deux limmas pour valoir un ton, a pour valeur numérique 531441 : 524288 (1).

La moitié du *limma* était le *diésis* des Grecs, ou ce qu'on appelle leur *quart de ton*. Philolaüs donnait le nom de *diaschisma* à cet intervalle et en avait calculé la valeur approximative dans le rapport de 499 : 512, la valeur absolue de cet intervalle étant irrationnelle.

Les anciens pythagoriciens n'avaient pas calculé les valeurs des tierces majeures et mineures, quoiqu'elles fussent les éléments nécessaires de leurs genres *enharmonique* et *chromatique* : ils appelaient *trihémiton* la tierce mineure, composée de trois demi-tons mineurs ou *limma*, dont la valeur est 27 : 32. Quant à leur *diton*, ou intervalle de tierce majeure composée de deux tons, sa valeur est 64 : 81. Or le genre chromatique est formé d'un diésis, un diésis et un diton ; et le genre chromatique d'un limma, un apotome et un trihémiton. Les for-

(1) Ce *comma*, appelé *maxime* dans l'acoustique moderne, est précisément de même proportion ; c'est celui qui se produit dans l'accord des instruments à clavier, par douze quintes justes, en prenant *ut* pour point de départ ; la douzième quinte donne *si* dièse, qui devrait être à l'unisson d'*ut*, mais qui est plus haut dans le rapport de 81 : 80. Pour faire disparaître ce *comma*, on modère les quintes dans l'opération de l'accord : cette méthode est ce qu'on appelle le *tempérament*, la valeur de la quinte tempérée étant 1 : $\left(\sqrt[12]{\frac{1}{2}}\right)7$.

mules des tétracordes dans les genres enharmonique et chromatique sont donc celles-ci :

$$\text{Genre enharmonique : } \frac{512}{499} \times \frac{512}{499} \times \frac{81}{64} = \frac{4}{3}.$$

$$\text{Genre chromatique : } \frac{256}{243} \times \frac{2187}{2048} \times \frac{32}{27} = \frac{4}{3}.$$

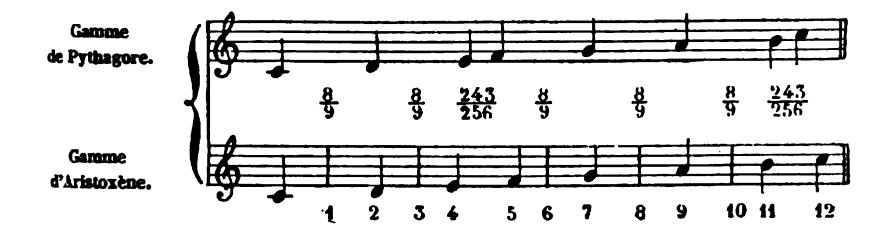
On attribue à Aristoxène une opinion contraire à la doctrine pythagoricienne, en ce qu'il repousse l'emploi des nombres pour déterminer la justesse des intervalles, s'en rapportant pour cela au jugement de l'oreille : il se prononce en effet de la manière la plus explicite sur ce sujet, dans le deuxième livre de ses Éléments harmoniques (1). Ce n'est pas à dire pourtant qu'il n'ait pas été précédé par d'autres dans cette opinion, car Platon, qui vécut avant Aristoxène, parle des musiciens *qui sont tous d'accord pour préférer l'autorité de l'oreille à celle de l'esprit* (2). Ce qui distingue Aristoxène de ses prédécesseurs empiriques, c'est qu'il affirme que l'octave renferme *six tons*, divisés chacun par deux demi-tons parfaitement égaux ; ce qui est absolument faux, comme on vient de le voir, puisqu'il manque aux six tons de l'octave la valeur du comma 80 : 81, pour être complets, et que la moitié exacte du ton n'est qu'une valeur irrationnelle dans la nature, et n'a pas d'emploi dans la musique, car les demi-tons musicaux sont ou *mineurs* ou *majeurs*. Pour rendre sensibles les différences de la gamme diatonique des pythagoriciens et de celle d'Aristoxène, aux yeux des lecteurs peu familiarisés avec les calculs de l'acoustique, il paraît nécessaire de mettre ces gammes en regard dans un tableau, en prenant, pour cette démonstration, la gamme du mode lydien des sept espèces d'octaves, laquelle est analogue à notre ton d'*ut* majeur. Voici donc ce tableau comparatif des deux gammes, où l'on voit les différences de leurs intonations représentées par les places qu'elles occupent :

---

(1) Ὁ μὲν γὰρ γεωμέτρης οὐδὲν χρῆται τῇ τῆς αἰσθήσεως δυνάμει. ....
Et plus bas :
Τῷ δὲ μουσικῷ σχεδόν ἐστιν ἀρχῆς ἔχουσα τάξιν ἡ τῆς αἰσθήσεως ἀκρίβεια (p. 33, ex ed. Meib.).

(2) *La République*, livre II.

Tableau comparatif des gammes de Pythagore et d'Aristoxène.



On voit, par ce tableau, que les tons de la gamme de Pythagore sont un peu plus forts que ceux de la gamme d'Aristoxène, et les limmas, ou demi-tons mineurs, plus petits que la moitié du ton du musicien empirique.

Pendant plusieurs siècles, les musiciens grecs se partagèrent en deux partis, dont l'un adoptait la théorie arithmétique des intervalles musicaux de Pythagore, tandis que l'autre suivait la fausse doctrine d'Aristoxène, qui a même eu des partisans jusqu'à nos jours, comme on le verra dans le dernier volume de cette Histoire générale de la musique. Plusieurs systèmes de composition de l'échelle tonale se produisirent dans ces temps anciens, et tous eurent pour auteurs des philosophes formés à l'école de Pythagore ou de ses élèves; les plus connus sont Archytas, Philolaüs, Timée de Locres, Ératosthène et Didyme. Il faut avouer que l'antipathie d'Aristoxène et de ses disciples pour le nombre de l'école pythagoricienne était justifiée par les égarements des adeptes de cette école. Leurs genres *diatonique mou*, *diatonique moyen*, *diatonique égal*, *chromatique mou*, *chromatique dur*, etc., n'ont jamais pu être chantés, ni joués sur les instruments. Euler dit avec raison que les pythagoriciens n'ont employé dans leurs genres prétendus que des nombres arbitraires (1). Élève de Pythagore, Archytas avait imaginé un certain genre diatonique moyen dont la formule est $\frac{8}{7} \times \frac{9}{8} \times \frac{28}{27} = \frac{4}{3}$. Ce diatonique prétendu, composé d'intervalles étranges, n'a jamais pu être en usage. Ce même Achytas, fort savant d'ailleurs, et personnage considérable à Tarente, sa patrie, a calculé un genre enharmo-

(1) Hancque divisionem Pythagorici præcipue musici numeris arbitrariis nullò ad harmoniam respectu habito, perfecerunt, etc. *Tentamen novæ theor. musicæ*, c. VIII, § 29, p. 123.

nique particulier, dont la formule est $\frac{28}{27} \times \frac{36}{35} \times \frac{5}{4} = \frac{4}{3}$. Ératosthène, célèbre comme géomètre, astronome, géographe, philosophe, et qui fut bibliothécaire d'Alexandrie, vécut environ deux siècles après Archytas, et suivit, comme lui, la doctrine de Pythagore. C'est à lui qu'on attribue la découverte des rapports numériques de la tierce mineure 5 : 6. On le considère aussi comme l'auteur d'un genre *diatonique mou* dont la formule est $\frac{21}{20} \times \frac{10}{9} \times \frac{8}{7} = \frac{4}{3}$. Un autre pythagoricien, dont le nom est inconnu, inventa aussi un genre diatonique appelé *égal* ou *uniforme* (ὁμαλόν,) représenté par $\frac{10}{9} \times \frac{11}{10} \times \frac{12}{11} = \frac{4}{3}$.

Il est évident que le ton plus fort que le majeur, représenté par 7 : 8; cet autre, plus faible que le mineur, exprimé par ces rapports 10 : 11 ; et cet intervalle d'environ trois quarts de ton, représenté par 11 : 12; enfin, ces nuances d'intervalles minimes formulées par 27 : 28, et 35 : 36, sont autant d'intervalles faux et d'absurdités tonales. A vrai dire, tous ces prétendus genres n'ont été que des jeux puérils, à l'aide desquels on faisait voir la variété de combinaisons par lesquelles on peut faire l'équivalent de l'expression numérique de la quarte ou du tétracorde, 3 : 4. Il est bon de remarquer que les pythagoriciens anciens, auteurs de ces calculs, étaient des Grecs de l'Italie ou de l'école d'Alexandrie, et qu'ils n'ont point eu de rapports avec la Grèce proprement dite. Nous ne connaissons leurs genres prétendus que par le traité de musique de Claude Ptolémée (1), géomètre et astronome alexandrin. Un seul de tous ces genres est conforme à la vraie musique diatonique ; c'est le diatonique ditonique, dit *de Pythagore,* dont on a vu plus haut que la formule est :

$$\frac{9}{8} \times \frac{9}{8} \times \frac{256}{243} \Big| \frac{9}{8} \Big| \frac{9}{8} \times \frac{9}{8} \times \frac{9}{8} \times \frac{256}{243}.$$

On verra, en son lieu, une importante application de cette gamme à la musique moderne.

Après Ératosthène, l'histoire ne mentionne plus de calculs pythagoriciens relatifs au genre diatonique jusqu'à Didyme, Grec d'Alexandrie,

(1) *Harm.*, lib. I, c. 13.

qui vécut vers le milieu du premier siècle de l'ère chrétienne. Il écrivit, contre la doctrine d'Aristoxène, un traité de musique qui paraît être perdu. Porphyre a donné le résumé de la théorie de Didyme, dans son commentaire du traité des harmoniques de Ptolémée (1), et Ptolémée, lui-même, l'a citée en plusieurs endroits de son livre. Prenant pour éléments du tétracorde le ton mineur d'Archytas 10 : 9, et le ton majeur de Pythagore 9 : 8, Didyme vit que, pour compléter le rapport de la quarte 4 : 3, il manquait un intervalle égal à 16 : 15, c'est-à-dire le demi-ton majeur, et il composa son tétracorde de cette manière : $\frac{9}{10} \times \frac{8}{9} \times \frac{16}{15} = \frac{4}{3}$. Didyme appela ce genre *diatonique intense*. Plusieurs auteurs modernes, au nombre desquels sont Burette, MM. Henri Martin (2) et Bellermann (3), ont donné au genre diatonique intense de Didyme cette disposition : $\frac{16}{15} \times \frac{10}{9} \times \frac{9}{8}$; c'est une erreur, car au temps où vécut ce néo-pythagoricien il n'y avait plus qu'une seule forme de gamme pour les quinze modes ; tous avaient un ton pour intervalle initial. Ptolémée ne s'y est pas trompé, sa formule du diatonique intense étant $\frac{10}{9} \times \frac{9}{8} \times \frac{16}{15} = \frac{4}{3}$ (4). Le diatonique intense de Didyme avait donc une gamme composée d'un ton mineur, un ton majeur, un demi-ton majeur, un ton majeur, un ton mineur, un ton majeur, un demi-ton majeur (5).

Cl. Ptolémée, qui vécut à peu près un siècle après Didyme, et de qui nous avons un traité des harmoniques en trois livres, a fait connaître dans cet ouvrage sa théorie des intervalles des sons de la gamme dia-

(1) Wallis, *Opera mathem.*, t. III, p. 210.

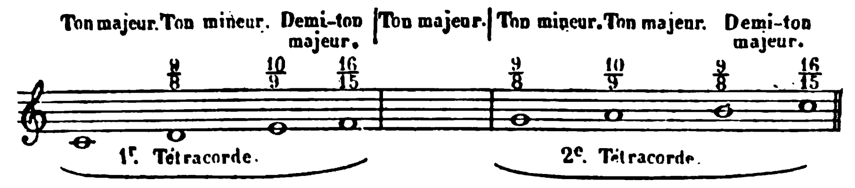
(2) *Études sur le Timée de Platon*, t. I, p. 417.

(3) *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*, p. 26.

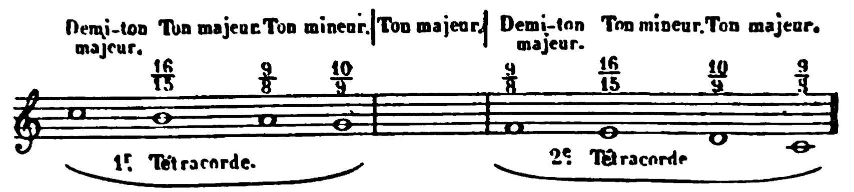
(4) *Harmon.*, lib. I, p. 45, *in Wallis.* Op., t. III.

(5) Louis Foliani, de Modène, théoricien qui vécut au commencement du seizième siècle, n'admet pas que le demi-ton égal à 16:15 soit le demi-ton majeur ; pour lui, il y a trois demi-tons d'espèces différentes, à savoir le demi-ton minime, dans le rapport de 25:24, le demi-ton mineur, dans celui-ci : 16:15, et le demi-ton majeur comme 27:25. Bien qu'il adopte le système du diatonique intense de Didyme, en plaçant le ton mineur 10:9 avant le ton majeur 9:8, c'est par le demi-ton majeur 27:25 qu'il complète la quarte juste, ce qui est évidemment une erreur (V. *Musica theorica Ludovici Foliani*, fol. XXXI, verso). Dans la gamme basée sur les expériences de physique et sur les rapports mathématiques, en d'autres termes, dans la gamme de la nature, le demi-ton 16:15 est le majeur ; le mineur est 25:24 ; quant à l'intervalle 27:25, c'est l'*apotome* des pythagoriciens ; or c'est le demi-ton 16:15 qui fut celui de Didyme et de Ptolémée.

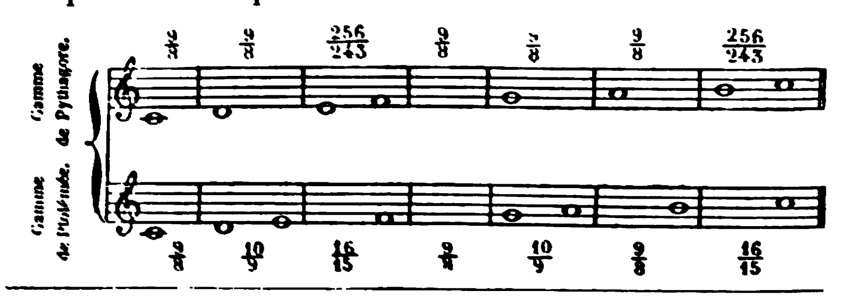
tonique qui, d'accord avec les faits résultant des observations et des calculs de la science moderne, est la même que celle de nos jours, c'est-à-dire, la gamme naturelle et mathématique (1). Les rapports numériques des intervalles de Ptolémée, dans le genre diatonique, sont ceux-ci, en les appliquant au mode lydien qui, de son temps, était le plus usité :



Les écrivains de l'antiquité présentent quelquefois ces chiffres dans un ordre inverse, se conformant à l'ancien usage des Grecs, qui chantaient la gamme en descendant et comptaient les intervalles de la même manière, comme on le voit dans l'exemple suivant :

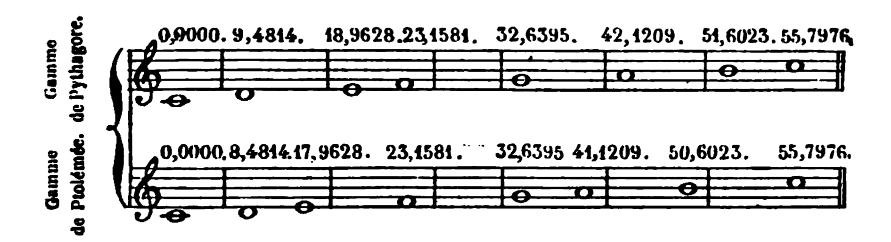


Pour rendre sensibles à l'œil du lecteur les différences d'intervalles des sons entre les gammes diatoniques de Pythagore et de Ptolémée, on peut supposer deux cordes parallèles, dont une serait divisée selon les nombres du philosophe de Samos, et l'autre conformément aux observations de l'astronome alexandrin : ces cordes sont ici représentées par deux portées de musique :



(1) Je démontrerai en son lieu, contre l'opinion universelle des savants, que cette gamme absolue n'est pas celle de la musique moderne, et j'espère mettre un terme au malentendu qui existe, à ce sujet, entre les musiciens et les physiciens.

La précision mathématique des intonations de ces gammes, et des différences de leurs intervalles, se trouve dans les logarithmes acoustiques de leurs nombres constituants, en prenant pour base de ces logarithmes le comma $\frac{81}{80}$, qui est la différence du ton majeur au ton mineur. Cette différence essentielle entre la gamme pythagoricienne et celle de Ptolémée, ou gamme naturelle, a pour conséquence la différence également considérable entre le *limma* ou demi-ton mineur de la première de ces gammes, et le demi-ton majeur de la seconde. On verra par l'exemple suivant, accompagné des logarithmes, comme on l'a vu dans le précédent, que les différences d'intonations et de rapports numériques tombent sur les sons que nous désignons par les noms de *mi, la* et *si*.



Si l'on applique les logarithmes à la détermination précise des rapports de tous les sons, dans les trois genres enharmonique, chromatique et diatonique, pour la comparaison du système de Pythagore et de celui de Ptolémée, on trouvera les différences des deux systèmes dans la table suivante :

TABLE COMPARATIVE

DES LOGARITHMES DES SONS DES TROIS GENRES, DANS LES SYSTÈMES DE PYTHAGORE ET DE PTOLÉMÉE, DONT LA BASE EST LE COMMA $\frac{81}{80}$.

NOTES.	SYSTÈME DE PYTHAGORE.	SYSTÈME DE PTOLÉMÉE.	DIFFÉRENCES.
ut.	0,0000	0,0000	0,0000
ut #,	5,2861	3,2861	2,0000
ré b.	4,1953	5,1953	— 1,0000
ré.	9,4814	8,4814	1,0000
ré #.	14,7675	12,7675	2,0000
mi b.	13,6767	13,6767	0,0000
mi.	18,9628	17,9628	1,0000
fa.	23,1581	23,1581	0,0000
fa #.	28,4442	27,4442	1,0000
sol b.	27,3534	28,3534	— 1,0000
sol.	32,6395	32,6395	0,0000
sol #.	37,9256	35,9256	2,0000
la b.	36,8348	37,8348	— 1,0000
la.	42,1209	41,1209	1,0000
la #.	47,4070	45,4071	2,0000
si b.	46,3162	46,3162	0,0000
si.	51,6023	50,6023	1,0000
ut 2.	55,7976	55,7976	0,0000

Les genres mentionnés et formulés par Ptolémée comme ayant existé, du moins théoriquement, dans les temps anciens, et auxquels on avait donné les noms de *chromatique mou*, *chromatique intense*, *diatonique mou*, *diatonique moyen égal*, n'étant composés que d'intervalles faux, résultats de nombres posés arbitrairement, il paraît inutile de déterminer avec précision leurs intonations par les logarithmes. Au surplus, les personnes que ces calculs pourraient intéresser les trouveront dans le tableau C ajouté par M. Vincent à sa notice sur le traité de musique de Georges Pachymère (1). La base choisie par le savant pour sa table

(1) *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du roi et autres bibliothèques*, etc., tome XVI, 2e partie, p. 400, tableaux A, B, C, D.

de logarithmes n'est pas la même que celle dont on s'est servi ici ; mais elle est bien choisie pour déterminer les rapports de ces tonalités barbares, impossibles.

CHAPITRE CINQUIÈME.

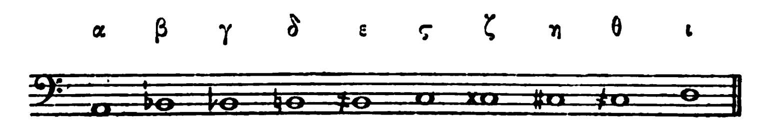
DE LA NOTATION DE LA MUSIQUE CHEZ LES GRECS.

En apportant dans l'Asie Mineure et dans la Grèce l'échelle générale de sons des contrées orientales dont ils tiraient leur origine, les Pélasges, sans aucun doute, n'y ajoutèrent pas la tradition d'une notation de ces sons, car ils étaient ignorants et grossiers. L'idée de représenter les sons par des signes ne peut se produire que chez des peuples civilisés : elle dut être inconnue aux habitants de la Grèce dans les temps antérieurs aux époques historiques. Les conjectures sur l'origine de cette idée resteront toujours à l'état de problème, les données étant insuffisantes pour les admettre ou pour les repousser. Si la haute antiquité de la civilisation égyptienne était définitivement établie telle qu'on la trouve dans les études les plus récentes de sa chronologie, il y aurait lieu de croire que l'idée dont il s'agit aurait pris naissance dans cette contrée célèbre, d'où elle se serait répandue ensuite dans les grands États de l'Asie occidentale, et de là dans l'Asie Mineure et dans la Grèce.

Il est toutefois une grave objection contre la supposition de cette origine de la notation grecque de la musique : c'est que les signes de la notation présumée des Égyptiens, des anciens Hébreux, des Arméniens et des chrétiens de l'Abyssinie, représentent des mouvements de la voix se portant d'un son vers un autre, et des groupes de sons plus ou moins nombreux, plus ou moins rapides, et accompagnés d'accents dont le timbre est ou nasal ou guttural ; tandis que les signes de la notation grecque, semblables à ceux de la notation indienne, quant au système, représentent chacun un son isolé, et que les éléments de ces signes sont les lettres de l'alphabet diversement modifiées. Y a-t-il eu entre l'Inde, la Grèce ou l'Asie Mineure, quelque communication ancienne par laquelle le système arien aurait donné naissance au système

pélasgico-hellénique? On comprend qu'aucune réponse ne peut être faite à cette question; mais les faits qui viennent d'être énumérés sont incontestables. Quoi qu'il en soit, l'origine de l'idée d'une notation de la musique chez les Grecs doit remonter au moins au huitième siècle avant l'ère chrétienne (1).

On a vu, dans le premier chapitre de ce septième livre (page 29) le tableau d'une notation grecque qui précéda celle dont l'invention est attribuée à Pythagore, et qui, conséquemment, remonterait vers le temps de l'institution des Olympiades. Destinée à indiquer les intonations par quarts de ton dans la première octave, et par demi-tons dans la seconde, cette notation se fait remarquer par la simplicité ingénieuse de son système. On y voit que la division de l'échelle par quartes ou tétracordes était dès lors établie, et que les signes ont été combinés pour ce système; toutefois le système de quartes ou de tétracordes n'est pas identique à celui qui a été exposé dans le premier chapitre de ce septième livre, comme on le verra tout à l'heure. Les dix sons (quarts de ton) contenus dans la première quarte sont représentés par les dix premières lettres de l'alphabet grec, alpha, bêta, gamma, delta, epsilon, zêta, figuré par ϛ, epsilon retourné du premier âge de l'écriture grecque ϟ, êta, thêta et iota. La disposition de ces signes est celle-ci :



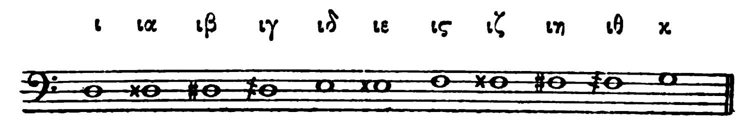
Le système de tonalité, représenté par cette notation, n'est pas analo-

(1) Perne, savant musicien français, dont les Recherches sur l'ancienne musique des Grecs, publiées dans la *Revue musicale* (tomes III et suiv.), sont très-dignes d'intérêt, croit que ce peuple fut en possession d'une notation de la musique quinze siècles avant l'ère chrétienne. Voici ce qu'il en dit :

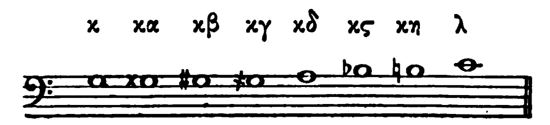
« Quelques auteurs ont pu penser que, tant que la notation de Pythagore n'a pas été ins- « tituée, les pièces de vers chantées ainsi que les pièces d'exécution instrumentale auront « pu être transmises d'une manière orale et simplement de mémoire, comme cela se pratique « chez quelques peuples d'Asie et d'Amérique...., Nous ne nierons pas que, dans les premiers « temps de la naissance des beaux-arts en Grèce, un pareil moyen de transmission méthodique « n'ait été employé; mais *il est constant* que, depuis les temps connus et réputés comme cer- « tains, c'est-à-dire depuis le quinzième ou le quatorzième siècle avant l'ère vulgaire, les « Grecs avaient une notation musicale (*Recherches sur la musique ancienne*, dans la *Revue musi- « cale*, t. III, p. 435). » Quinze siècles avant Jésus-Christ! En faisant remonter si haut l'existence d'une notation de la musique chez les Grecs, Perne oubliait qu'ils étaient encore barbares à cette époque et n'avaient que des arts élémentaires.

gue à celui des cinq tétracordes, qui appartient aux temps postérieurs. L'ancienne échelle à laquelle cette notation est appliquée est celle de l'enharmonique d'Olympe, où tous les degrés sont variables par quarts de ton, à l'exception de la proslambanomène, de la mèse et de la nète hyperboléon, c'est-à-dire de la note la plus grave, de son octave et de sa double octave. Ce que révèle cette notation antique, c'est un système des quartes analogue à celui de l'ancienne musique de l'Inde, qui est indiqué par quelques anciens traités en langue sanscrite, particulièrement par le *ratnakâra*.

La notation de la seconde quarte conjointe de cette échelle enharmonique est celle-ci :

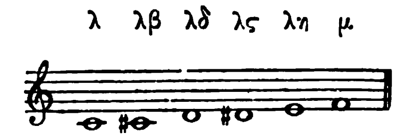


Ici se manifeste la simplicité du système de cette notation, tous les signes de la première quarte reparaissant dans la deuxième et dans le même ordre, mais tous précédés par l'*iota* qui les caractérise comme appartenant à cette deuxième quarte ; en sorte qu'on pourrait les appeler *signes du tétracorde des iotas*. Le signe qui complète cette quarte est le *cappa*, lequel va devenir caractéristique de la troisième quarte conjointe, comme on le voit ici :

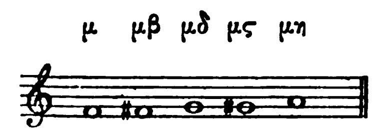


Remarquons ici qu'après la mèse l'échelle cesse d'être enharmonique ; les quarts de tons disparaissent ainsi que leurs signes, et la note caractéristique de la troisième quarte κ ne s'ajoute plus qu'aux signes des demi-tons δ, ς, η. La quarte est complétée par le *lambda*.

La quatrième quarte, caractérisée par λ, n'a plus que des demi-tons ; elle se complète par la lettre μ ; sa notation est donc :



Enfin, la cinquième quarte, caractérisée par μ et incomplète du dernier demi-ton, a pour notation :



Pour compléter cette cinquième quarte, il faudrait le *si* bémol, répondant à la *trite hyperboléon* du mode dorien des temps relativement modernes de la Grèce ; mais cette échelle antique ne va pas au-delà de la deuxième octave.

Si l'on songe à l'antiquité de cette notation, qui ne compte pas moins de vingt-cinq siècles, on est frappé d'étonnement à l'aspect de la simplicité, non moins que de la régularité de son système. Avec une notation semblable, l'enseignement de la musique était relativement facile, parce que, le système étant compris, la mémoire ne devait être chargée que d'un petit nombre de signes, ceux de la première quarte se retrouvant dans les autres, et dans le même ordre, avec le signe caractéristique qui les modifie d'une manière uniforme et régulière. Considérée au point de vue de la musique pratique, cette notation satisfaisait à toutes les conditions de l'espèce à laquelle elle s'appliquait, pouvant servir également à écrire les mélodies enharmoniques, chromatiques et diatoniques. Si la nécessité s'en était fait sentir, on aurait pu, en conservant le même système, augmenter l'étendue de l'échelle par les mêmes signes, en ajoutant de nouvelles caractéristiques de quarte en quarte, et les prenant aussi dans l'alphabet, par exemple ν pour la sixième quarte, ο pour la septième, et ainsi des autres.

Il y a lieu de s'étonner que le théoricien Aristide Quintilien, à qui nous devons la connaissance de cette antique notation, et qui se montre en général esprit judicieux, ne l'ait pas analysée, et n'en ait pas saisi suffisamment le système. Quant à Meibom, il n'y a rien compris, et la transcription qu'il en a faite en caractères d'une autre notation grecque, dont il sera parlé tout à l'heure, est complétement fausse. Perne, le premier historien moderne de la musique grecque qui a signalé le passage d'Aristide Quintilien où se trouve cette notation, et qui était resté inaperçu par Burette, le P. Martini, Burney, Hawkins, Forkel et Bœckh; Perne, disons-nous, ne paraît pas avoir fait l'analyse

très-simple qui vient d'être présentée ; de plus, il paraît avoir méconnu le mérite de cette notation en écrivant ce qui suit : « D'après les re« cherches et les travaux que nous avions dû faire pour simplifier et « mettre au jour la notation musicale attribuée par Aristide Quinti« lien à Pythagore, *nous pouvions présumer que ce système complet de « pratique musicale n'était point parvenu à une aussi éminente sim« plicité de moyens qu'il renferme, sans que d'autres systèmes moins « parfaits eussent précédé celui-ci.* Loin d'être trompé dans nos « conjectures, nous les vîmes confirmées en lisant attentivement le « texte grec d'Aristoxène et d'Aristide Quintilien, dans les manuscrits « de la Bibliothèque du roi (1). » De ce passage il faudrait conclure que l'antique notation qu'on vient de voir n'est qu'un acheminement à une autre notation plus parfaite : le lecteur en jugera par l'exposé qui va en être fait.

Aristide Quintilien présente, d'une manière affirmative, comme une invention de Pythagore, une notation musicale des Grecs par les lettres de leur alphabet, appliquée aux quinze modes dans les trois genres (2). Recueillie environ six siècles après le temps où vécut le fondateur de l'*école d'Italie*, cette tradition n'est mentionnée dans aucun autre écrit parvenu jusqu'à nous. Il est hors de doute que la musique tenait une place importante dans la doctrine pythagoricienne, mais elle y était comme symbole de l'harmonie universelle et comme ayant les nombres pour base, plutôt que comme l'art pratique. Le pythagorisme s'entourait de mystère et n'allait pas aux choses usuelles : le doute est donc permis à l'égard de l'invention attribuée au philosophe par Aristide ; mais toutes les probabilités se réunissent pour fixer vers le temps où il vécut, c'est-à-dire vers le milieu du sixième siècle avant l'ère vulgaire, la substitution de la nouvelle notation à celle dont le système vient d'être expliqué. Avant de présenter le tableau de cette notation nouvelle, il n'est pas inutile de faire remarquer que toutes deux ont pour éléments les lettres du même alphabet, et que ces lettres sont ou droites et intactes, ou couchées, renversées et tronquées, dans le deuxième système.

Quatre auteurs grecs de traités de musique dont nous possédons les ouvrages, Aristide Quintilien, Bacchius, Gaudence et Alypius, exposent

(1) *Recherches sur la musique ancienne*, dans le tome III de la *Revue musicale*, p. 438.

(2) Πυθαγόρου τῶν στοιχειῶν ὅλων ἐκθέσεις τῶν ιε' τρόπων κατὰ τὰ τρία γένη. (*De mus.*, lib. I, p. 28.)

le système de la notation de cette musique. Bien que chacun d'eux mérite un examen particulier sur ce sujet, Alypius, auteur d'une *Introduction à la musique* (1), doit fixer d'abord notre attention, parce que ses tables des signes pour tous les modes, dans les trois genres, sont plus complètes que celles des autres écrivains. Toutefois la forme donnée à ces tables par Alypius serait un sujet d'effroi pour qui essayerait de classer dans sa mémoire la signification tonale de chacun de ces signes, dont le nombre total est de *seize cent vingt*, suivant le compte qu'un savant français (2) a eu la patience d'en faire. Ce nombre n'est cependant qu'apparent, la plus grande partie de ces signes représentant des intonations déterminées qui se retrouvent dans tous les modes diatoniques. C'est la classification des signes par modes et par genres, qui a le grave inconvénient de les reproduire autant de fois que leurs intonations correspondantes reviennent dans les gammes : en formant un tableau des notes communes à tous les modes, on peut réduire d'environ quinze seizièmes ce nombre effrayant de seize cent vingt signes.

En voyant, dans le tableau de la notation commune placé ci-dessous, les signes de cette notation accolés deux à deux, le lecteur ne comprendrait pas le but de cette dualité s'il n'était informé que les signes de la ligne supérieure, ou placée à gauche, dans l'ordre vertical, sont ceux de la notation du chant, et que ceux de l'autre ligne sont destinés aux instruments (3). Ce fut certainement une conception malheureuse que celle d'une notation double pour représenter les mêmes sons, sous prétexte que les signes d'une série devaient être chantés, et ceux de l'autre joués sur la flûte, la lyre ou la cithare. Une méthode si vicieuse était un obstacle d'autant plus considérable opposé aux progrès de la musique chez les Grecs, que le nombre des signes, même en le réduisant à ce qui était indispensable, est encore très-grand. On se demande à bon droit comment, dans la suite des temps, il ne s'est pas trouvé quelqu'un pour opérer une réforme indiquée par le bon sens, et pour revenir à l'idée d'un seul signe pour chaque son, chanté ou joué. Or, onze siècles après l'époque de l'invention attribuée à Pythagore, on retrouve encore cette même notation double dans le traité de musique de Boèce (4), et même,

(1) Εἰσαγωγὴ μουσική.

(2) Burette.

(3) Gaudence (p. 23) et Boèce, *Traité de musique* (liv. IV, ch. 3).

(4) Liv. IV, ch. 14.

au huitième siècle de notre ère, elle est reproduite dans un fragment de l'*Hagiopolyte* (1).

Tableau de la notation commune des quinze modes de la musique grecque.
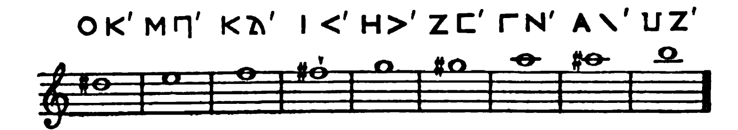
TRADUCTION DU TEXTE D'ALYPIUS.	SIGNES GRECS.	SIGNIFICATION.
Demi *phi* couché à droite et demi *phi* couché à gauche....	⌓ ⌓	
Tau couché à droite et *tau* droit.....................	⊣ T	
Double *sigma* retourné et double *sigma* droit............	3 Ɛ	
Pi renversé et double *sigma* retourné...................	⊔ 3	
Omicron avec une queue au bas et *êta*..................	ϙ H	
Nu renversé et *pi* double............................	ᴎ Π	
Mu renversé et *êta* imparfait par la droite..............	W ⊢	
Iota couché et *epsilon* carré..........................	— E	
Êta imparfait et *epsilon* carré tourné à gauche...........	⊣ Ǝ	
Zêta imparfait et *tau* couché à gauche..................	7 ⊢	
Delta renversé et *tau* couché à droite...................	∇ ⊣	

(1) Mss. CCCLX de la Biblioth. imp. de Paris, fol. 5.

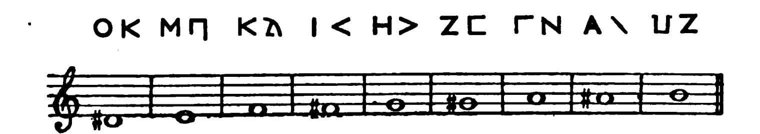
TRADUCTION DU TEXTE D'ALYPIUS.	SIGNES GRECS.	SIGNIFICATION.
Gamma droit et *gamma* retourné	˥ Γ	
Oméga et la moitié gauche du *mu*	Ω ʌ	
Chi et la moitié droite du *mu*	X ʌ	
Phi et double *gamma*	Φ F	
Tau et double *gamma* retourné	T ꟻ	
Sigma et *sigma*	C C	
Pi et *sigma* retourné	P Ͻ	
Omicron et *kappa*	O K	
Mu et *pi* tronqué	M Π	
Kappa et *delta* coupé	K ƛ	
Iota et *lambda* couché à gauche	I <	
Êta et *lambda* couché à droite	H >	
Zêta et *pi* couché à gauche	Z ⊏	
Gamma et *nu*	Γ N	

TRADUCTION DU TEXTE D'ALYPIUS.	SIGNES GRECS.	SIGNIFICATION.
Alpha et *accent* grave......................................	A \	
Oméga carré renversé et *zéta*..................................	⊔ Z	
Chi traversé par le milieu et demi *alpha* tourné vers le bas.	⋇ /	
Phi couché à gauche et *éta* tronqué..........................	ȣ Ͱ	
Tau renversé et un demi *alpha* de droite tourné vers le haut	⊥ \	
Omicron et *kappa* ayant un accent aigu	O K′	
Mu et *pi* tronqué ayant un accent aigu..........................	M ⊓	
Kappa et un demi *delta* coupé ayant un accent aigu.	K ƛ′	
Iota et *lambda* couché à gauche avec l'accent aigu	I <′	
Éta et *lambda* couché de côté à droite avec l'accent aigu...	H >′	
Zéta et *pi* couché avec l'accent aigu en dessus............	Z ⊏′	
Gamma et *nu* avec l'accent aigu en dessus................	Γ N′	
Alpha et l'accent grave avec l'accent aigu en dessus.......	A \′	
Oméga carre renversé et *zéta* avec l'accent aigu en dessus...	⊔ Z′	

Le tableau des signes de la notation commune de la musique grecque renferme, comme on le voit, soixante-dix-huit signes disposés en trente-neuf paires, tant pour les voix que pour les intruments. Ces signes forment une échelle de trois octaves et un ton. Les neuf dernières paires, représentant les degrés les plus élevés de l'échelle, ne diffèrent de celles de l'octave inférieure que par l'accent aigu placé sur un des signes de la paire, à savoir ceux-ci :



qui, sauf l'addition des accents aigus, sont les mêmes que ceux de l'octave inférieure :



Aux signes de la notation commune s'ajoutaient, dans la musique des Grecs, les signes caractéristiques des genres et des modes. Ces notes, au nombre de trente et une paires, ou de soixante-deux notes vocales et instrumentales, étant ajoutées aux soixante-dix-huit signes de la notation commune, forment un total de cent quarante notes, lesquelles ont une signification spéciale.

Dans le tableau suivant se trouvent les signes caractéristiques des genres et quelques-uns spécialement en usage pour le mode lydien; ils sont placés en regard des signes de la notation commune.

Tableau des notes caractéristiques des genres et des modes.

NOTATION commune.	NOTES CARACTÉRISTIQUES et indication de leur emploi.	NOTES caractéristiques particulières.	NOTES caractéristiques du mode lydien chromatique.
Ω Ω			
⊣ T			
∋ Є	Ь ω hypodorien enharmonique.		
ᒧ Ǝ			
ϙ H	И Ħ hypophrygien enharmonique.		
Ϥ R	⊻ Ⱶ hypoéolien enharmonique.		
W h		V Ɪ hypolydien enharmonique.	
− E			
⊣ Ǝ	⅄ Ш dorien enharmonique.		⊻ ↄ hypolydien chromatique.
7 ⊢	F ⊥ phrygien enharmonique.		
Ʉ ⊣	F ⊥ phrygien diatonique		
˥ Γ	R L lydien enharmonique.	∀ ⊑ éolien enharmonique.	
Ω ⅄	R L lydien diatonique.		
X Ч	Ψ ⅄ dorien enharmonique	∀ ⊑ hyperlydien enharmonique.	∀ Ɛ lydien chromatique.
Φ F	ϒ Ⱡ phrygien enharmonique.		
T ꟻ	ϒ Ⱡ phrygien diatonique.		
C C	P Ʊ phrygien enharmonique.		
P Ↄ	P Ʊ diatonique lydien.		

NOTATION commune.	NOTES CARACTÉRISTIQUES et indication de leur emploi.	NOTES caractéristiques particulières.	NOTES caractéristiques du mode lydien enharmonique.
O K	N ⋊ dorien et éolien enharmoniques.	Ʃ ⋎ ionien et lydien enharmonique.	Ⴖ ℨ lydien chromatique.
M Ⴖ	Λ ⟍ dorien et phrygien enharmoniques.	Ʃ ⋎ hypolydien diatonique.	
K ⅄	Λ ⌐ phrygien diatonique.	N ⋊ ionien et lydien chromatique.	
I <			
H >	Θ V lydien diatonique.		
Z ⊏	⅄ ⊐ ionien enharmonique.	E ⊔ ionien et lydien enharmonique.	h′≯ lydien chromatique.
Γ N	E ⊔ lydien diatonique.		
A ⟍	B ⟍ dorien et phrygien enharmoniques.	⅄ ⊐ ionien et hyperlydien chromatique.	⅄ ⊐ lydien chromatique.
⊔ Z			
X ⁄	⅄ ⟍ phrygien diatonique.	⅄ ⟍ phrygien et lydien enharmonique.	
& И		⊥ ⁄ hyperlydien enharmonique.	
⊥ ⅄	⊥ ⁄ lydien diatonique.		
O K′	N ⋊′ hyperdorien enharmonique.	⊥ ⟍′ hyperlydien chromatique.	⊥ ⟍′ lydien chromatique.
M Ⴖ′	Λ ⌐′ phrygien enharmonique.	Ʃ ⋎′ ionien enharmonique.	
K ⅄′	Λ ⁄′ hyperphrygien diatonique.	N ⋊′ hyperionien chromatique.	
I <′	Θ V′ hyperlydien enharmonique.		
H >′			
Z ⊏′			
Γ N′			
A ⟍′			
⊔ Z′			

La récapitulation des signes caractéristiques de tous les modes, dans les trois genres, donne les résultats suivants :

Notes caractéristiques des trois modes doriens :

ƅ Ш, ⅄ Ш, Т Ш, N ꓘ, Λ ⅃, Ƨ Ↄ, B \.

Notes caractéristiques des trois modes ioniens :

Ƶ Ⅴ, N ꓘ, E Ш, Ƨ Ↄ.

Notes caractéristiques des trois modes phrygiens :

ꟽ H, F ⊥, Т Ш, P U, Λ ⅃, Θ V, ⅄ \.

Notes caractéristiques des trois modes éoliens :

Ⅴ H, ∀ Ⱶ, N ꓘ, Ƨ Ↄ.

Notes caractéristiques des trois modes lydiens :

V I, Ⅴ H, R L, ∀ Ⱶ, P U, Ƶ Ⅴ, N ꓘ, E Ш, Ƨ Ↄ, ⅃ /, Π Ʒ, H' >, ⊥ Ƨ', Ⅴ H, ∀ Ⱶ.

Examinons maintenant le système de la notation musicale des Grecs dans son ensemble et dans ses détails. Pour procéder avec ordre, il paraît nécessaire de faire connaître d'abord les opinions de plusieurs savants qui ont fait une étude spéciale de ce sujet. Après Meibom, à qui l'on est redevable de la publication des traités d'Alypius, d'Aristide Quintilien, de Gaudence et de plusieurs autres musiciens grecs, avec une version latine et des notes, Burette, auteur de plusieurs mémoires sur la musique des Grecs et traducteur du dialogue de Plutarque sur le même sujet, est le premier qui, dans le dix-huitième siècle, se livra à l'étude de la notation de cette musique. L'opinion qu'il s'en forma ne lui est pas favorable, car il déclare qu'elle dut être un obstacle considérable aux progrès des populations grecques dans la musique. Il analyse en ces termes le système de cette notation :

« Ces notes étaient les vingt-quatre lettres de l'alphabet grec, entières « ou mutilées, simples, doubles ou allongées, et, dans ces divers états, « tournées tantôt à droite (suivant leur situation naturelle), tantôt à « gauche, renversées le haut en bas, couchées horizontalement, en « sorte que leurs pointes ou branches fussent tournées vers le haut;

« enfin barrées ou accentuées, sans compter l'accent grave et l'accent « aigu, qui figuraient aussi parmi ces notes.

« Ces diverses modifications faisaient en tout cent vingt-cinq carac- « tères différents, mais dont le nombre se multipliait considérablement « dans la pratique. En effet, chacun de ces caractères indiquait plusieurs « sons, suivant qu'on l'employait dans la tablature des voix ou dans « celle des instruments, et suivant qu'il entrait dans celle de l'un ou « de l'autre des quinze modes de musique, variés chacun par les trois « genres, et composés chacun de seize sons exprimés par dix-huit « cordes : il arrivait de là que ces cent vingt-cinq caractères produi- « saient *seize cent vingt notes* (1). » Cette conclusion a le défaut de l'exagération ; elle manque de justesse, ainsi que chacun pourra en juger, car les tableaux qui viennent d'être mis sous les yeux du lecteur contiennent tous ces signes, et leur nombre ne va pas au-delà de soixante et dix paires ou cent quarante, dont moitié pour le chant et autant pour les instruments : il est vrai que c'est déjà beaucoup. Perne, dont les remarquables travaux ont eu particulièrement cette notation pour objet, et qui s'était proposé de démontrer qu'elle était d'une grande simplicité, insiste sur cette considération, que les chanteurs n'étaient pas obligés d'apprendre la signification des signes de la notation destinée aux instruments, et que les instrumentistes pouvaient également s'abstenir de l'étude de la notation du chant ; d'où il tire la conséquence que chaque musicien n'était tenu que de connaître la moitié des signes de notation (2). L'argument n'est pas solide, car la plupart des poëtes chanteurs et des rhapsodes accompagnaient leur voix avec la lyre ou la cithare. A moins de les ranger dans la classe des musiciens routiniers qui ne chantent et ne jouent des instruments que par tradition, comme les ménétriers arabes et européens, et qu'ils ne pussent écrire que les vers de leurs chants, sans en noter les mélodies, ils devaient apprendre la double notation dont nous voyons les signes toujours accolés dans les traités de musique grecque parvenus jusqu'à nous, ainsi que dans quelques chants dont il sera parlé plus tard. Bellermann pense que les Grecs ont pu noter la musique vocale avec les seuls signes destinés au chant, et qu'il en a été de même de la

(1) *Dissertation sur la mélopée de l'ancienne musique*, dans les Mémoires de littérature de l'Acad. des inscriptions et belles-lettres, tome V, p. 181.

(2) *Recherches sur la musique ancienne*, dans la *Revue musicale*, t. V, p. 245.

musique instrumentale, par l'emploi de la deuxième série de notes (1). L'opinion de cet érudit est justifiée par les hymnes de *Dionysius* ou *Denys* et de *Mésomèdes*. Un traité anonyme de musique publié par Bellermann, d'après plusieurs manuscrits de Paris et de Naples, renferme aussi des exemples de progressions instrumentales en notation du mode lydien diatonique, que l'éditeur a transposés d'après son système erroné du diapason grec. Ces exemples n'infirment pas ce qui vient d'être dit de la nécessité, pour les chanteurs qui s'accompagnaient avec la lyre ou la cithare, de connaître les deux séries de notes vocales et instrumentales.

Perne n'admet pas qu'il y eût cent vingt-cinq caractères différents dans la notation de la musique grecque : « Je m'attacherai, dit-il, à « prouver que les Grecs n'employaient en tout que quatre-vingt-dix « caractères et non cent vingt-cinq (2). » Dans un autre endroit, il en porte le nombre à *cent trente-quatre;* mais il explique de la manière suivante leur réduction à quatre-vingt-dix : « D'après l'énumération « faite des signes communs et particuliers, la totalité des caractères « montait, tant pour les voix que pour les instruments, à cent trente-« quatre, sur lesquels on en pouvait déduire trente-quatre pour les « cordes qui, étant pour les octaves supérieures des sons médiaires, « n'avaient de particulier que l'accent aigu placé du côté droit dans la « partie supérieure de la note, et celles du mode lydien chromatique, « qu'une barre traversait pour les distinguer de celles de l'hypolydien « ou de la notation commune; restaient donc cent caractères parmi les-« quels plusieurs se trouvaient répétés, servant pour une note de la « notation vocale et pour la même note ou pour une autre de la nota-« tion instrumentale, de sorte qu'il n'y avait réellement que quatre-« vingt-dix caractères employés dans les deux notations, la vocale et « l'instrumentale; et, dans la pratique, ces quatre-vingt-dix caractères « formaient cinquante couples ou paires de notes que l'œil s'accoutu-« mait à ne plus voir que comme un seul caractère, quoiqu'il en existât « réellement deux pour la même note. Les modes ioniens et éoliens n'é-« taient presque point usités; les modes lydiens, doriens et phrygiens « ne l'étaient, pour le vulgaire, que dans le genre diatonique; on pou-« vait donc réduire encore ce nombre et ne le porter qu'à quarante-

(1) *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*, p. 32.
(2) Ouvrage cité, t. V, p. 245.

« sept couples ou paires de notes. Enfin la notation usuelle devait être « de la plus grande facilité, puisqu'on n'y employait que les vingt-deux « paires de notes du mode lydien et de ses corrélatifs (1). »

Beaucoup d'objections se présentent à l'esprit à la lecture de ce paragraphe. La première a pour objet le nombre total des signes de la notation grecque : Perne le porte à cent trente-quatre, quoiqu'il soit en réalité de cent quarante, y ayant soixante-dix-huit caractères dans la notation commune et soixante-deux dans les notations des genres chromatique, enharmonique, et dans quelques exceptions du genre diatonique, déduction faite de quelques paires de notes qui ont une double signification. Les autres objections ont une importance plus considérable.

Dans la notation commune, comme dans celle des modes chromatique et enharmonique, les signes des sons aigus de la troisième octave ne sont que la répétition de ceux de l'octave inférieure, distingués seulement par l'accent aigu placé à droite, au-dessus du signe, et les caractères du mode lydien chromatique sont barrés. Perne les considère comme devant être éliminés du nombre total des signes de la notation : Pourquoi? n'ont-ils pas des significations spéciales qui les distinguent des caractères non accentués ni barrés? Et n'est-ce pas même une difficulté de plus d'être obligé de distinguer les signes ainsi modifiés de ceux qui ne le sont pas, dans la rapidité de la lecture musicale?

Perne veut aussi soustraire du nombre des signes nécessaires ceux qui ont une double signification et ne les compter qu'une fois; c'est ce que nous avons fait dans la récapitulation de ces signes dans les tableaux qu'on vient de voir; cependant de pareils signes ajoutent de nouvelles difficultés à un système de notation déjà si compliqué, car, ayant deux destinations différentes, ils préoccupent l'esprit des choix à faire entre les deux significations.

Enfin, considérant que, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, les Grecs de l'Orient étaient les seuls qui écrivaient sur la musique des ouvrages théoriques, et qu'ils ne présentent, dans leurs ouvrages, que des exemples dans le mode lydien diatonique, Perne déclare inutile la connaissance de la notation des autres modes et des genres chromatique et enharmonique, de sorte qu'il eût suffi de connaître, dans la pratique, vingt-deux paires de notes. Ce n'est pas sans étonnement qu'on

(1) Ouvrage cité, t. IX, p. 130, 131.

rencontre un argument si futile sous la plume d'un homme qui avait fait une étude sérieuse de l'histoire de la musique. Si, dans les deuxième et troisième siècles, la musique grecque était réduite à la monotonie d'un seul mode, elle n'avait pas toujours été dans cet état de pauvreté relative. Lorsque Platon examine, dans son traité de la République (1), l'influence morale des modes, il proscrit l'ionien et le lydien, à cause de leur mollesse, et n'admet, dans un État bien constitué, que les graves modes dorien et phrygien. On faisait donc usage de ces modes, et aussi, selon toute vraisemblance, de l'éolien et du mixolydien; d'où il suit qu'on devait en connaître les notations. Le savant musicien dont je combats les idées ne s'est pas aperçu de l'absurdité qu'il attribuait aux Grecs, en leur faisant combiner une notation aussi compliquée qu'inutile pour des modes dont on n'eût pas fait usage. D'ailleurs, de ce que quelques auteurs de traités de musique n'ont donné certains exemples que dans le mode lydien, on ne peut tirer la conséquence que les Grecs ne chantaient plus que dans un seul mode, ce qui serait en contradiction manifeste avec le soin qu'on prenait d'en augmenter le nombre, précisément à la même époque.

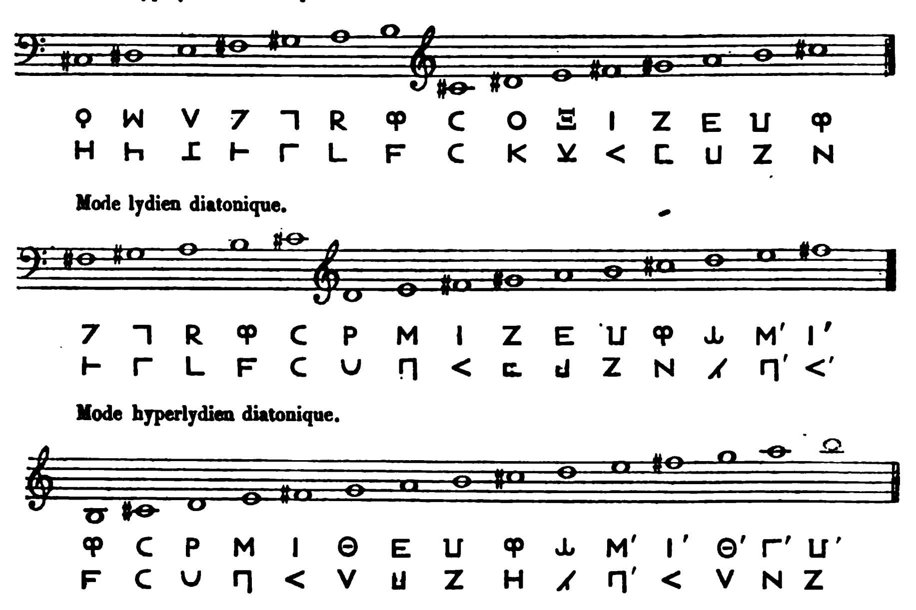
Au surplus, si l'on admet momentanément qu'il y eut une époque où toute la musique des Grecs était renfermée dans le mode lydien, on ne pourra pas en tirer la conclusion de Perne, que sa notation fût simple et facile, car ce qui va suivre démontre le contraire. Ce mode lydien, comme tous les autres, se divisait en trois registres, grave, moyen et aigu, lesquels représentent les trois genres de voix d'hommes et de femmes ou d'enfants avec leurs nuances d'étendue, et qui sont désignés par les noms d'*hypolydien*, *lydien* et *hyperlydien*. Les voix de baryton et de ténor chantaient la partie de l'hypolydien qui correspondait à l'étendue de leur organe; la même voix de ténor et le *contralto* se partageaient l'échelle du lydien; le *mezzo soprano* et le *soprano* en faisaient autant de l'hyperlydien, suivant leur étendue. Les notations de ces trois divisions de l'échelle lydienne devaient donc être connues. A l'égard des genres chromatique et enharmonique, si les habitants de la Grèce propre n'en faisaient pas usage, ce qui n'est pas contestable, il n'en était pas de même des Grecs de l'Asie Mineure, de la Syrie et de l'Égypte, car, aujourd'hui même, le caractère de leurs mélodies, empreint du goût asiatique, conserve encore des nuances qui appartiennent à ces deux

(1) Livre III.

genres. Il fallait donc aussi que les notations de ces deux genres du mode lydien fussent connues des chanteurs et des instrumentistes. Or, si nous écartons les signes destinés au tétracorde synemmenon, qui n'avait plus de raison d'être, depuis l'adoption de l'octacorde, et qui n'est conservé que systématiquement par Aristide Quintilien, Alypius et Gaudence, et si nous renfermons l'échelle, telle qu'elle est naturellement, dans les quatre tétracordes hypaton, méson, diezeugmenon et hyperboléon, nous trouverons l'effrayante quantité de notes qui se voit dans les formes suivantes d'un seul mode.
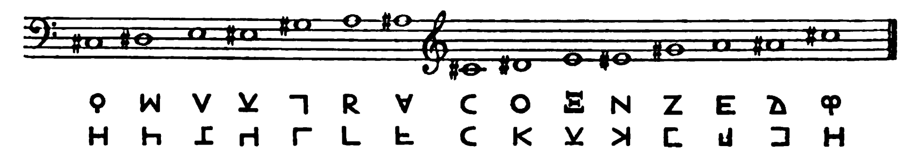
Genre diatonique.

Mode hypolydien diatonique.
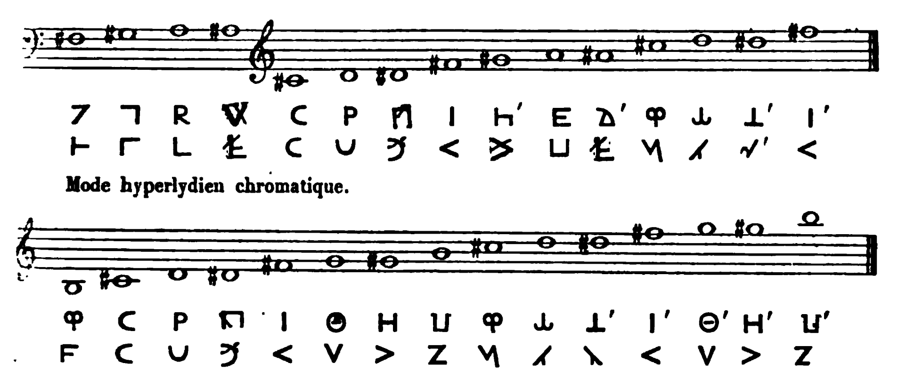


Genre chromatique.

Mode hypolydien chromatique.



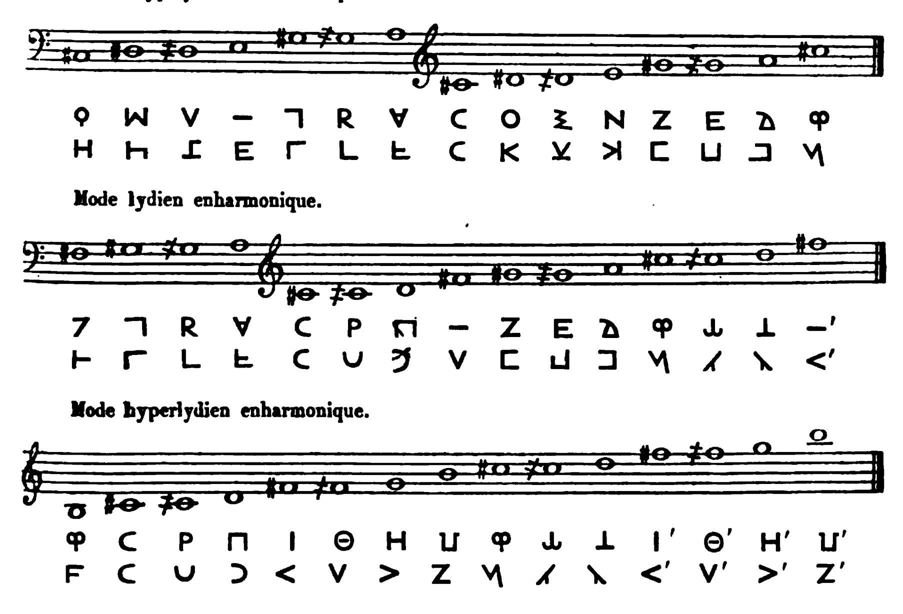
Mode lydien chromatique.



Mode hyperlydien chromatique.

Genre enharmonique.

Mode hypolydien enharmonique.



Mode lydien enharmonique.

Mode hyperlydien enharmonique.

Au premier aspect, cette quantité de signes doubles, pour la représentation d'une échelle tonale dont l'étendue est bornée à trois octaves, et pour un seul mode, dans les trois genres, frapperait aujourd'hui de stupeur quiconque voudrait se livrer à l'étude de la musique par un tel système; cependant la multiplicité de ces signes est un des moindres

inconvénients de la notation musicale des Grecs. On en jugera par l'analyse qui suit.

Cette notation, dont le système est exposé dans les livres d'Alypius, d'Aristide Quintilien et de Gaudence, n'avait pas pour objet de représenter des sons déterminés par des signes, comme la notation de l'Inde ou comme la notation primitive des Grecs qu'on a vue au commencement de ce chapitre : ce sont les cordes des modes que représentent les signes de ce système séméiographique; ils subissent, dans leurs classifications, les conséquences de la division factice de l'échelle tonale par tétracordes. Suivant la conception de cette division de l'échelle des sons, les cordes stables de chaque tétracorde doivent être représentées par des signes invariables : dans chaque mode, ces cordes sont la *proslambanomène*, l'*hypate hypaton*, l'*hypate méson*, la *mèse*, la *paramèse*, la *nète synemenon*, la *nète diezeugmenon*, et la *nète hyperboléon*. Les signes de ces cordes appartiennent donc à ce que nous nommons la *notation commune*. Parmi les cordes mobiles des tétracordes, il en est qui ont des notes communes à plusieurs modes en raison des genres : suivant l'ordre logique, les signes de ces cordes devraient être aussi invariables; cependant il n'en est point ainsi : par des exceptions dont les motifs ne sont pas expliqués, les sons diatoniques ont, dans le mode lydien qui vient d'être donné comme exemple pour la notation, des signes qui ne sont pas compris dans la notation commune. Voici des exemples de ces cas d'exception.

Le son *mi* grave [notation musicale] a pour notes communes les signes — Ε;

c'est l'hypate méson du mode hypodorien, l'hypate hypaton du dorien, le lichanos hypaton de l'hypophrygien, la proslambanomène du phrygien; mais le même son, dans le mode hypolydien, a pour notes Υ Ɪ.

Le son *la* [notation musicale] a pour notes communes ces signes Ʊ Ϟ; ce

sont eux qui représentent la mèse du mode hypodorien, l'hypate méson du mode dorien, l'hypate hypaton de l'hyperdorien, le lichanos méson de l'hypophrygien, le lichanos hypaton du phrygien, la proslambanomène de l'hyperphrygien, etc.; mais ce même son, dans le mode lydien diatonique, a pour signes R L.

Le son *ré* [notation musicale] est représenté par ⌐ Ɔ, comme nète syne-

menon du mode hypodorien, comme mèse du mode dorien, hypate méson de l'hyperdorien, lichanos hypaton de l'hypophrygien, paramèse de l'hypoéolien, etc.; mais comme parhypate hypaton du mode lydien diatonique, ce même son est noté par ces signes Ρ ᑌ.

Le son *sol*, dont la notation commune est Η > pour la nète synemenon du mode dorien, la mèse de l'hyperdorien, la nète diezeugmenon de l'hypoéolien et la paramèse de l'éolien, a pour notes particulières de la trite synemenon du mode lydien diatonique, et de la parhypate méson de l'hyperlydien, ces caractères Θ V.

Continuant notre analyse, nous voyons que la note *la*, dont la notation commune est ∟ Ν, pour la nète hyperboléon du mode hypodorien, la nète diezeugmenon du dorien, la paramèse de l'hyperdorien, la nète synemenon du phrygien et la mèse de l'hyperphrygien, est représentée par ces notes Ε ⊔ pour la trite diezeugmenon du mode lydien diatonique.

Enfin, le son *ré*, qui a pour notes communes les signes ⊥ ∖ de la nète hyperboléon du mode dorien diatonique, de la nète diezeugmenon de l'hyperdorien, de la nète synemenon et de la paranète diezeugmenon de l'hypophrygien, est représenté par les caractères ⊥ / pour la trite hypaton du mode lydien diatonique.

Les trois modes hypolydien, lydien et hyperlydien chromatiques nous montrent des anomalies semblables à celles qu'on vient de voir.

C'est ainsi que le son *mi* ♯ ou *fa* ♮ grave, représenté, dans la notation commune, par les notes Η Ǝ, a pour notes caractéristiques, dans le mode hypolydien chromatique, les signes ⊻ Η.

Le son *la* ♯ ou *si* ♭, dont les notes de la notation commune sont Χ ⋏, comme mèse de l'hypoionien, comme hypate méson de l'ionien, comme hypate hypaton de l'hyperionien, et comme proslambanomène de l'hyperéolien, a pour signes caractéristiques ∀ ⊾

dans le mode hypolydien chromatique, et ꓘ⊭, dans le mode lydien également chromatique.

Le son *ré* ♯ ou *mi* ♭ , qui a pour notation commune les caractères O K, comme nète synemenon du mode hypoionien, mèse du mode ionien, hypate méson de l'hyperionien et paramèse de l'hypolydien diatonique, est noté par les signes ꟼ⊃, dans le mode lydien chromatique.

Le son *sol* ♯ ou *la* ♭ , dont la notation commune est Z ⊏ dans les modes hypoionien, ionien, hyperionien, hypoéolien, éolien et hyperéolien, est représenté par H ⋝ dans le mode lydien chromatique.

Le son *la* ♯ ou *si* ♭ , qui, dans la notation commune, a pour signes A ∖', dans les modes dorien, hyperdorien, hypoionien, ionien, hyperionien, hyperphrygien, éolien et hyperéolien, est noté, dans le mode hypolydien chromatique, par ⅁ ⊐, et par ⅁' ⊐, dans le mode lydien chromatique.

Le son *ré* ♯ ou *mi* ♭ , noté par les signes O K' dans les modes hyperdorien, ionien, hyperionien, éolien et hyperéolien, a pour notes caractéristiques les signes ⊥ ∖', dans les modes lydien et hyperlydien chromatiques.

L'analyse de la notation de la musique grecque à laquelle nous venons de nous livrer nous a fait voir, dans beaucoup de cas, plusieurs signes représentant le même son ; en la continuant, dans les genres chromatique et enharmonique, nous allons voir des signes identiquement semblables employés pour la notation de sons différents. Nous en trouvons le premier exemple dans cette note H >', qui représente le son *sol* , comme nète hyperboléon du mode hyperdorien, comme paranète hyperboléon du mode hyperphrygien, et trite hyper-

boléon du mode hyperlydien diatonique : or ce même signe est employé pour la notation du son *sol*♯ ou paranète hyperboléon du mode hyperlydien chromatique.

On a vu tout à l'heure que le *mi* grave avait pour notes, dans les modes hypolydien et lydien diatoniques, ces signes V ⊥, au lieu de ceux-ci — E, qui, dans la notation commune, représentent le même son ; or, dans le mode hypolydien enharmonique, ces notes V ⊥ deviennent celles du son enharmonique , et le *mi* reprend la notation commune des autres modes.

On a vu aussi que le son *la* est représenté, dans les modes hypolydien et lydien diatoniques, par les signes R L, qui remplacent ceux de la notation commune Π ↗ : dans les modes hypolydien et lydien enharmoniques, ces notes R L deviennent celles de l'enharmonique et les signes V ⊢, qui, dans les modes hypolydien et lydien chromatiques, étaient ceux de , deviennent ceux de .

Dans le mode hypolydien diatonique, le son *mi* est noté par les signes Ξ ⊻, au lieu des caractères de la notation commune M Π ; mais, dans l'hypolydien enharmonique, ces signes Ξ ⊻ deviennent ceux de l'enharmonique , et le son *mi* est noté par N >, qui étaient les signes du son dans le mode hypolydien chromatique.

Les modes hypolydien diatonique et chromatique ont, pour la notation du son *la* , les signes E Ц, au lieu de ceux de la notation commune Γ N; dans le mode hypolydien enharmonique, ces mêmes signes E Ц deviennent la notation du son enharmonique ,

et les signes ᗅ ⊐, qui sont ceux de ce son , dans le mode hypolydien chromatique, deviennent les notes de , dans l'hypolydien enharmonique.

Des anomalies analogues se font remarquer dans la notation des modes lydien et hyperlydien enharmoniques; elles se rencontrent également dans les douze autres modes. Les défauts les plus considérables se trouvent donc réunis dans la notation musicale des Grecs : il suffit de les énumérer pour donner à notre assertion le caractère d'une vérité démontrée, inattaquable. En première ligne se présente cette idée malheureuse, illogique, de signes doubles pour les mêmes sons. En vain chercherons-nous ce qui a pu conduire à une pareille conception; aucun prétexte ne se présente à l'esprit pour l'excuser. De cette double série de signes, l'une indique le chant, l'autre, le jeu de l'instrument qui accompagne la voix; mais la voix et l'instrument faisant entendre les mêmes sons, un seul signe devrait être employé pour le désigner. On a dit que l'œil s'accoutumait à ne voir qu'un seul caractère dans les paires de notes (1); mais, prenons-y garde, on a dit aussi que ces signes doubles se séparaient pour l'usage des chanteurs et des instrumentistes (2);

(1) Perne, *Recherches sur la musique ancienne*, dans la *Revue musicale*, t. IX, p. 131.

(2) Mêmes recherches, *Revue musicale*, t. V, p. 245-246. — Bellermann, *Die Tonleitern und Musiknoten*, p. 32. Cet auteur cite, comme preuves de cette séparation des signes de notation pour les voix et pour les instruments, les hymnes de Denys et de Mésomèdes, qui n'ont en effet que les notes vocales dans les copies venues jusqu'à nous. Quant à Gaudence, dont il invoque aussi le témoignage, le passage de cet auteur auquel il renvoie ne paraît pas précisément s'appliquer à ce dont il s'agit : Gaudence parle de quelques signes choisis par les anciens pour les sons graves; il ne les accole pas par paires en cet endroit (p. 22); mais presque immédiatement après il explique comment on en forma des couples, en leur donnant une position inverse ou couchée. L'objet du passage est la construction des signes et non leur sépara-

or, si l'œil s'était accoutumé à confondre les deux signes en un seul, leur séparation devenait une cause de trouble pour le musicien. Il faut opter d'une manière ou de l'autre; les doubles signes étaient une fatigue pour l'œil et pour la mémoire. Parvînt-on d'ailleurs à établir que, par un exercice long et répété, la double notation pouvait devenir familière, il n'en resterait pas moins certain que sa conception fut une absurdité. Bellermann, affirmant aussi que les deux signes réunis pour le même son n'étaient qu'une seule et même chose pour les musiciens grecs, ajoute que c'était ce que sont chez nous différentes clefs (1); on est étonné de trouver un tel argument chez un écrivain du mérite de Bellermann, car il s'agit d'un seul et même son, et dans la musique moderne un seul signe le représente, soit pour la voix, soit pour l'instrument, soit pour tous deux simultanément, quelle que soit la clef. Des clefs différentes sont accolées dans notre musique d'orgue, de piano, de harpe, et la lecture des deux portées offre sans doute des difficultés considérables, qui ne peuvent être vaincues qu'après une longue étude; mais il y a nécessité absolue qu'il en soit ainsi, car l'objet est la musique polyphonique, qui souvent embrasse une échelle de grande étendue et beaucoup de sons simultanés; ce n'est pas de cela qu'il s'agit dans la notation de la musique grecque, il s'agit d'un seul son représenté par deux signes accolés, dont un seul suffisait. En vain chercherait-on le motif vrai de cette superfétation, on ne parviendrait pas à le découvrir.

La deuxième imperfection capitale de la notation musicale des Grecs se trouve dans la multiplicité de ses signes, laquelle aurait été diminuée de moitié, toutes conditions égales d'ailleurs, si un seul signe eût été appliqué à chaque son au lieu de deux. La notation de la musique d'un peuple doit être en raison de son caractère tonal et de l'étendue de son échelle. Si les intervalles formés par les intonations sont serrés et si l'échelle embrasse plusieurs octaves, il faut, ou que le nombre des signes réponde à celui des sons, ou que les signes de la première octave, modifiés par quelque accessoire, se reproduisent dans les octaves suivantes. Le premier système a le grave inconvénient de la multiplicité des signes, qui surcharge la mémoire et fatigue l'œil; l'autre est plus simple et conséquemment meilleur. Le lecteur a vu, au commen-

tion. D'ailleurs, dans les pages suivantes viennent les notations doubles des modes hypolydien, hyperlydien, éolien et hypoéolien diatoniques.
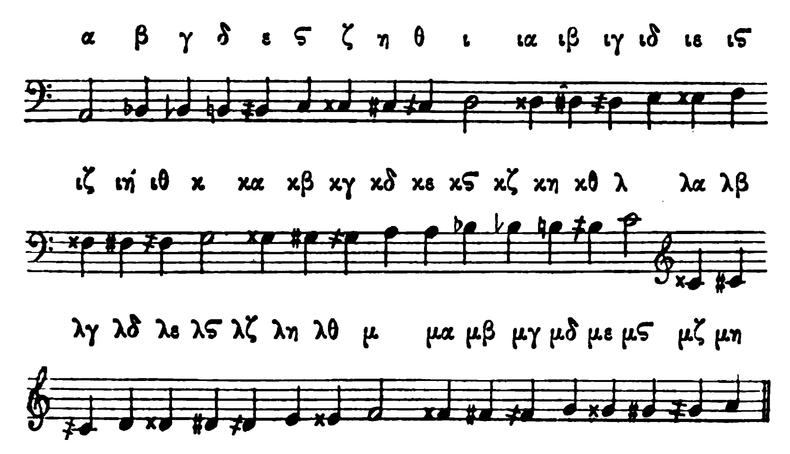
(1) Es sind also diese zweierlei Zeichen für einen und denselben Ton das, was bei uns verschiedene Schlüssel sind (*loc. cit.*).

cement de ce chapitre, un exemple de ce second système, d'autant plus remarquable, qu'il avait pour objet de représenter les nombreuses intonations d'une échelle tonale divisée par quarts de tons et par demi-tons. Cette notation primitive des Grecs était conçue au point de vue d'une tonalité qui embrassait les deux caractères enharmonique et chromatique; elle pouvait aussi bien s'appliquer au genre purement diatonique : mais celui-ci n'existait pas encore à l'époque où cette notation était en usage.

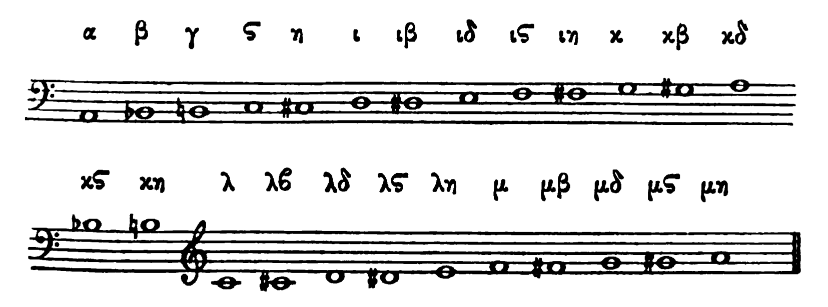
Nonobstant la multiplicité des sons, la simplicité de cette antique notation ne laisse rien à désirer. L'échelle est divisée par quartes. La première quarte des sons graves renferme dix sons notés par les lettres α, β, γ, δ, ε, ϛ, ζ, η, θ, ι. La deuxième quarte reproduit tous les signes de la première, les intervalles des sons étant identiques dans l'un et dans l'autre; mais à chacun de ces signes s'ajoute l'*iota*, signe du dernier son de la première quarte, et, en même temps, initial de la seconde, car toutes les quartes sont conjointes. Les signes de cette deuxième quarte sont donc ceux-ci : ι, ια, ιβ, ιγ, ιδ, ιε, ιϛ, ιζ, ιη, ιθ, κ. Le *kappa* complète la deuxième quarte et devient l'initial de la troisième; celle-ci n'est divisée par quarts de ton que jusqu'au complément de l'octave, en sorte que la deuxième octave est divisée par demi-tons. Le kappa, signe caractéristique de la troisième quarte, s'ajoute donc aux signes des quarts de ton jusqu'au complément de l'octave, puis à ceux des demi-tons, d'où il suit que la notation de cette troisième quarte est : κ, κα, κβ, κγ, κδ, κϛ, κη, λ. Le *lambda*, qui complète la troisième quarte, devient le signe caractéristique de la quatrième, d'où les quarts de ton et leurs notes ont disparu. Cette quatrième quarte est ainsi notée : λ, λβ, λδ, λϛ, λη, μ. De même, le *mu*, complément de la quatrième quarte et caractéristique de la cinquième, accompagne les signes des demi-tons jusqu'au complément de la deuxième octave, de cette manière : μ, μβ, μδ, μϛ, μη.

Il est de toute évidence que cette antique notation des Grecs, appliquée à l'échelle tonale originaire de la Perse, était parfaite, car elle était bornée à un petit nombre de signes reproduits de quarte en quarte avec des modifications régulières. Telle était la simplicité du système, qu'on aurait pu l'appliquer avec un égal avantage aux échelles enharmonique, chromatique et diatonique, dans toute leur étendue, et conséquemment aux trois genres de la musique des Grecs. Voici la démonstration de cette assertion :
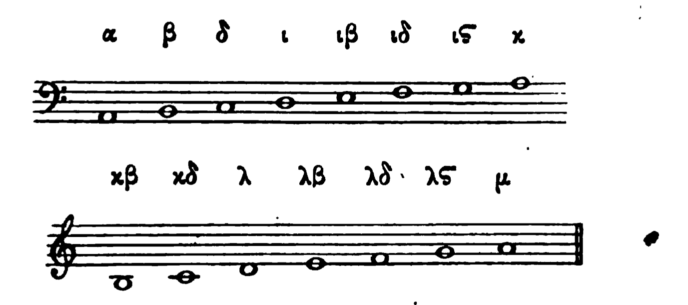
Échelle enharmonique.



Échelle chromatique.



Echelle diatonique.



Si, au lieu de s'arrêter à la division générale des sons par quartes, qui leur était venue de l'Inde et de la Perse, les Grecs, déjà en posses-

sion de cette échelle et de la notation qu'on voit ici, avaient fixé leur attention sur la division naturelle de l'octave, ils auraient porté cette même notation à sa perfection relative, en élevant à vingt-quatre les signes simples de la première octave enharmonique ; à douze, ceux de l'échelle chromatique, faisant disparaître les signes des quarts de ton, et ne conservant que ceux des demi-tons; et enfin, réduisant les signes à huit dans l'échelle diatonique, ne conservant que les lettres placées sur les tons et demi-tons naturels de l'échelle. Un signe quelconque, accolé aux lettres, aurait formé la notation de la deuxième octave, et un autre signe, remplaçant celui-là, serait devenu celui de la troisième, après que l'échelle aurait été étendue jusqu'à cette limite.

Mais les Grecs, dominés par l'habitude de la division de l'échelle tonale par quartes, ainsi que par les suppressions de notes, dans les genres chromatique et enharmonique, qui leur étaient venus de l'Orient dès leur origine ; les Grecs, disons-nous, ne comprirent jamais la nécessité d'une division unique de l'échelle générale des sons par octaves, bien qu'ils eussent été dans la voie de cette solution du problème de la tonalité lorsque les modes réels et primitifs existaient encore parmi eux, et qu'ils eussent constaté les caractères de chacun par la considération des espèces d'octaves. Toujours préoccupés des cordes de la lyre dont l'accord ne changeait pas, quel que fût le genre du chant, et de celles dont on modifiait les intonations pour les genres chromatique et enharmonique, et toujours fidèles aux divisions de l'échelle par quartes, dont ils avaient la tradition, ils imaginèrent leur système de cinq tétracordes pour chaque mode; système séduisant par sa régularité spéculative, mais cause absolue, en réalité, des imperfections de leur musique et de leur monstrueux système de notation, si différent de celui qui fut primitivement en usage.

Les tétracordes furent, pour la musique grecque, ce que fut le système des hexacordes au moyen âge, et par les mêmes causes; car les tétracordes furent conçus sous l'empire de la lyre à sept cordes, qui ne pouvait donner l'octave complète, et l'idée des hexacordes provient de ce qu'on n'avait pas de nom pour le septième son de la gamme. Après l'adoption de la lyre à huit cordes, les Grecs partagèrent l'octave en deux tétracordes disjoints; cependant, par attachement à leur ancienne habitude de l'usage des tétracordes conjoints, ils conservèrent le tétracorde *synemenon* parallèlement au tétracorde *diezeugmenon*. C'eût été un véritable non-sens musical, s'il n'y avait eu peut-être des chants

religieux et populaires dont les modulations exigeaient la conservation de ce tétracorde synemenon. Quoi qu'il en soit, on le trouve chez tous les auteurs grecs de traités de musique, dans celui de Boëce, et même, au commencement du quatorzième siècle, dans celui de Manuel Bryenne, qui fait un singulier amalgame de cet ancien système tonal avec les huit tons du chant de l'Église grecque (1).

Le système factice des tétracordes, et celui des genres substitués à la conception libre de l'échelle générale des sons, ont eu pour résultat la notation grecque, attribuée faussement à Pythagore, mais qui paraît appartenir seulement à l'époque où il vécut. La pensée dominante, dans l'invention de ce système de signes, fut, sans aucun doute, la représentation des cordes des tétracordes, telles qu'elles sont classées dans les quinze modes et dans les trois genres : quant aux intonations déterminées de l'échelle des sons, dont la considération aurait fait disparaître tout cet échafaudage inutile, ce fut en quelque sorte pour les Grecs une abstraction dont il n'y avait pas à s'occuper. L'idée du son et de son intonation était absorbée dans l'énoncé de la corde, du mode et du genre. Il ne pouvait en être autrement; pour en avoir la démonstration, prenons un son quelconque, *si*, par exemple: les Grecs n'avaient pas plus de nom spécial pour celui-là que pour tout autre. Il s'appelait *paramèse*, dans le mode hypodorien diatonique, *lichanos méson*, dans le dorien chromatique, *lichanos hypaton*, dans l'hyperdorien chromatique, *trite synemenon*, dans l'hypoionien diatonique, *paranète synemenon*, dans l'hypoionien enharmonique, *parhypate méson*, dans les genres diatonique et chromatique du mode ionien, *lichanos méson*, dans le même mode du genre enharmonique, *parhypate hypaton*, dans les genres diatonique et chromatique du mode hyperionien, *lichanos hypaton*, dans le genre enharmonique du même mode, *mèse*, dans les trois genres du mode hypophrygien, *hypate méson*, dans le mode phrygien des trois genres, *hypate hypaton*, dans les trois genres du mode hyperphrygien, *lichanos méson*, dans le mode hypolydien diatonique, *lichanos hypaton*, dans le lydien, et *proslambanomène*, dans l'hyperlydien. Voilà donc quinze noms de cordes

(1) *Les Harmoniques*, livre III, IIe section, dans les Œuvres mathématiques de J. Wallis, t. III, p. 504 et suiv.

répondant au même son ! Une telle nomenclature était un obstacle à peu près invincible au classement dans la mémoire des intonations des sons. De là aussi la pluralité de signes, que nous avons fait voir, pour la représentation des cordes, suivant les modes et les genres.

C'est aux mêmes causes que doit être attribué le troisième défaut radical de la notation musicale des Grecs, lequel consiste à représenter le même son par plusieurs paires de notes différentes. Ne se proposant pas de noter des sons déterminés, et n'ayant pour but que la notation des cordes d'un des modes dans un des genres, ils n'attachaient pas d'importance à ce que des cordes différentes eussent le même son : le point important, dans leur système, était de caractériser certains modes par des signes particuliers. Il en était de même dans la distinction des genres par des signes différents pour le même son, suivant que ce son était la corde diatonique d'un mode ou la chromatique d'un autre. C'est enfin par les mêmes causes que s'explique le quatrième défaut, d'un même signe pour représenter plusieurs sons : les paires de notes grecques sont les signes des cordes et non des sons.
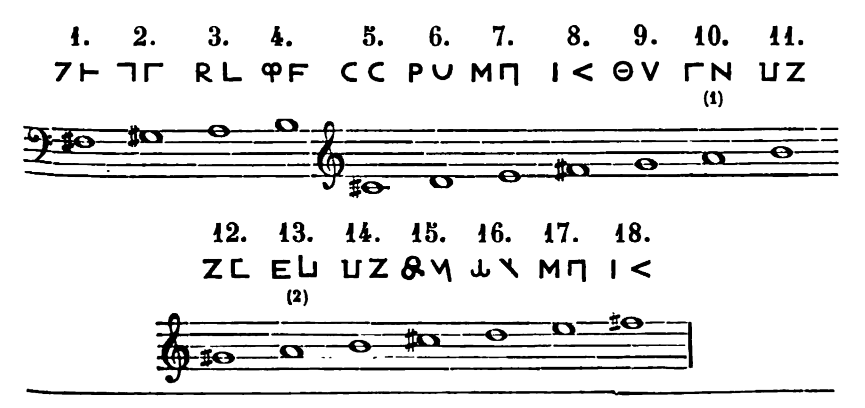
Ce n'est pas à dire toutefois que les Grecs ne sussent fort bien quels rapports avaient les cordes avec les intonations des sons ; le tableau des signes de la notation commune et de leurs correspondances avec les degrés de l'échelle chromatique, que nous avons donné, ne permet pas d'élever le moindre doute à ce sujet ; d'ailleurs, ils avaient des classifications de signes par tons et d'autres par demi-tons, aissi qu'on le voit dans le traité de musique d'Aristide Quintilien (1) ; mais les signes différents qu'ils ont introduits dans leur système, pour les mêmes sons, et les sons différents qui répondent à un même signe, démontrent que cette considération n'était pour eux qu'accessoire, et que le son déterminé, c'est-à-dire l'intonation fixée, n'était pour eux qu'une abstraction sans nom. Nous sommes donc fondés à répéter cette vérité, que les signes de la notation grecque représentaient des cordes de modes et de genres, et qu'ils n'avaient pas pour objet d'en rappeler les intonations, comme font les signes de notre notation.

Telle est la raison pour laquelle Alypius, et avant lui Gaudence, ont fait l'exposé de la notation musicale des Grecs par modes et par genres, au lieu d'en présenter l'ensemble dans un tableau général, qui n'aurait pu avoir la clarté nécessaire pour tous les cas où les signes diffèrent de

(1) P. 27.

ceux de la notation commune. La méthode de ces écrivains a dû être celle des maîtres de musique dans l'enseignement de leur art. Si lente et fastidieuse que soit une semblable méthode, on ne comprendrait pas qu'on pût en employer une autre pour un pareil système de notation. Il fallait, sans doute, faire connaître à l'élève les signes d'un mode diatonique et les lui rendre familiers par des exercices répétés, et passer ainsi d'un mode à un autre. Perne ne croyait pas à la nécessité, pour les Grecs, d'apprendre la notation des quinze modes dans les trois genres (1); il invoque le témoignage de la plupart des théoriciens grecs, qui ne mentionnent que les modes dorien, phrygien et lydien, comme étant d'un usage habituel ; il y faut cependant ajouter l'éolien, dont Gaudence a donné spécialement la notation, parce que de son temps on chantait dans ce mode. Admettant, pour une certaine époque, l'opinion de ce savant comme fondée, les quatre modes diatoniques dont nous venons de parler en forment douze; car, suivant la nature des voix de basse, de ténor et de femmes ou d'enfants, on chantait dans les modes lydien, hypolydien, hyperlydien, éolien, hypoéolien, hyperéolien, phrygien, hypophrygien, hyperphrygien, dorien, hypodorien, hyperdorien, d'après leurs signes communs et particuliers. Or, dans ces divers modes, au nombre desquels n'est pas compris le mode ionien, qui, cependant, fut toujours chanté dans l'Asie Mineure, et qui l'est encore, nous trouvons cinquante-cinq paires de notes, ou cent dix signes différents, dont nous donnons ici le tableau, avec les intonations correspondantes.

Mode lydien.



(1) Ouvrage cité; voir *Revue musicale*, t. V, p. 247.

(2) Rien ne peut mieux démontrer cette vérité, que la notation grecque représente des

Mode hypolydien.

19. 20. 21. 22. 23.

ϘH ꟽH VI OK Ξ⊻ (1) Les signes des autres notes sont semblables à ceux du mode lydien.

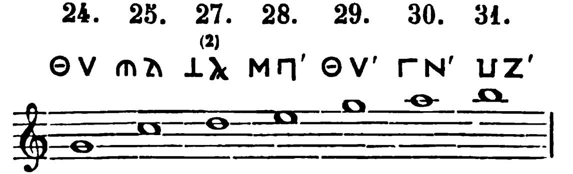


Mode hyperlydien.

Les cinq premiers signes sont semblables aux notes du mode lydien.

24. 25. 27. 28. 29. 30. 31.

ΘV ⋒ƛ ⊥ƛ (2) MΠ' ΘV' ΓN' ⊔Z'



Mode éolien.

32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41.

ꟸƎ ꓤ⊣ X⋎ T⊣ Kƛ A\ H> (3) ⋇⁄ (4) OK' Kƛ

---

cordes et non des intonations, que de voir dans le même mode deux *la* à l'unisson, placés à trois notes de distance, dont le premier a pour signes Γ N, comme troisième corde de tétracorde synemenon, et l'autre E ⊔, comme trite diezeugmenon.

(1) Autre démonstration du même genre que celle de la note précédente, *mi* étant représenté dans le mode lydien par M Π, et la même intonation ayant pour signe Ξ ⊻ dans l'hypolydien.

(2) L'intonation *ré* est notée par ⊥ ƛ, comme paranète synemenon, et par ⅃ ⁄, comme dans le mode lydien, quand elle est la trite diezeugmenon.

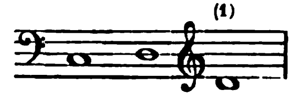
(3) Le son *sol* a pour signe Θ V dans le mode hyperlydien, comme parhypate méson diatonique; il est noté par H >, dans le mode éolien, comme paramèse.

(4) Le son *ut* est noté par ces signes ⅄ ƛ, dans le mode hyperlydien, comme trite synemenon, et le même son a pour signe ⋇ ⁄ dans le mode éolien, comme nète diezeugmenon.

Mode hypoéolien.

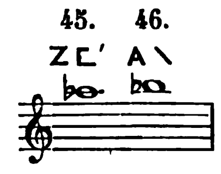
42. 43. 44.

Ⅎ3 NП ΓƆ Les autres signes des degrés de ce mode sont dans les modes précédents.



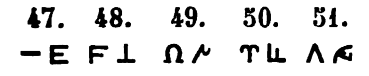
Mode hyperéolien.

La plupart des signes de notation de ce mode diatonique se trouvent ou dans le mode éolien, ou dans quelque autre des modes précédents; il n'a de signes particuliers que pour les dernières cordes aiguës de son échelle, lesquelles sont :
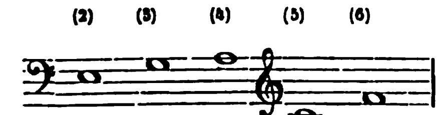


Mode phrygien (signes étrangers aux modes précédents).

47. 48. 49. 50. 51.



Les signes des autres sons se trouvent dans les modes précédents.

(2) (3) (4) (5) (6)



---

(1) Le son *ré*  qui, dans les modes lydien et hyperlydien, est noté par P U, comme parhypate méson et parhypate hypaton, a pour signes, dans le mode hyperéolien, comme paramèse, Γ Ɔ.

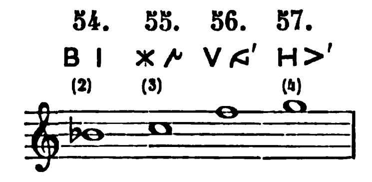
(2) Chacun des signes de cette notation sont autant de preuves que le système de la notation grecque avait pour objet les cordes des modes et non les intonations des sons. Le son *mi* est représenté par — E, comme proslambanomène du mode phrygien, tandis que le même son a pour signes V ⊥, comme parhypate hypaton du mode hypolydien.

Mode hypophrygien.

52. 53.
3 Ɛ Ξ H
(1)

Ces signes sont les seuls qui, dans le mode hypophrygien, ont une destination spéciale; les autres cordes du mode ont leurs signes dans le mode phrygien, ou dans un des autres modes précédents.

Mode hyperphrygien.



Les autres signes de notation de ce mode sont communs au mode phrygien et à d'autres modes qui précèdent celui-ci.

---

(3) *Note de la page précédente.* Le son *sol*, comme hypate hypaton du mode éolien, est noté par ∇ ⊣, et, comme parhypate hypaton du mode phrygien, il a pour signes F ⊥.

(4) *Ibid.* Le son *la*, représenté par R L dans les modes lydien et hypolydien, est noté par Ω ʌ, comme lichanos hypaton, dans le mode phrygien.

(5) *Ibid.* Le son *ut* a pour signes T ⅂, comme mèse du mode hypoéolien, hypate méson du mode éolien, et hypate hypaton de l'hyperéolien; mais comme parhypate méson du mode phrygien et trite synemenon de l'hypophrygien, il est noté par Ƭ ⊥.

(6) *Ibid.* Le son *fa*, qui, comme mèse du mode éolien, est noté par K ⅄, a pour signes de la trite synemenon Λ ʌ.

(1) Les signes Ξ H du son *ré* sont ceux de la corde parhypate hypaton du mode hypophrygien; le même son est représenté par les signes V R, comme hypate hypaton du mode hyperéolien.

(2) Le son *si* ♭, noté ici comme trite synemenon du mode hypophrygien, a pour signes A ∖, comme nète synemenon du mode éolien.

Mode dorien.

58. 59.

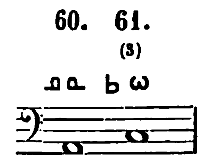
⅄ Ш Ψ ⅃ (1) (2)

Ces signes sont particuliers au mode dorien; les autres sons ont leur notation commune.

Mode hypodorien.

60. 61.

(3)



En soustrayant deux paires de notes répétées deux fois, dans la récapitulation qui vient d'être faite des signes en usage pour la notation de douze modes diatoniques, et non compris les modes ionien, hypoionien et hyperionien, qui, selon quelques auteurs modernes, n'étaient pas chantés, il reste cinquante-neuf paires de notes, ou cent dix-huit

---

(3) *Note de la page précédente.* Notation semblable de son *ut* dans le mode éolien, mais différente dans l'hyperlydien.

(4) *Ibid.* Le son *sol* , noté ici comme paranète hyperboléon du mode hyperphrygien, a pour signes Θ V, comme trite hyperboléon du mode hyperlydien.

(1) Le son *fa* , proslambanomène du mode éolien, a pour notation les signes ⊢ Ǝ; le même son est noté par ⅄ Ш, comme parhypate hypaton du mode dorien.

(2) Le son *si* ♭ a pour notation X ⋎, comme lichanos mésou du mode éolien et proslambanomène de l'hyperéolien; les signes du même son, comme parhypate méson du mode dorien, sont ceux-ci Ψ ⅃.

(3) Le son *ut* , qu'on voit représenté par les signes ♭ ω, comme parhypate hypaton du mode hypodorien, est noté par Ц 3, comme proslambanomène du mode hypoéolien.

signes pour le seul genre diatonique. Les signes de double emploi p les mêmes sons y abondent : leur nombre serait encore augmen l'on y ajoutait ceux des trois modes ioniens, et les quinze modes c matiques, qui ont aussi leurs signes caractéristiques. Si l'on pou plus loin l'analyse qui vient d'être faite, et si on l'appliquait aux t modes chromatiques et enharmoniques, on ferait voir, dans cett tation, outre les autres signes de double emploi, de fréquentes an lies d'un même signe servant à désigner des sons différents.

Concluons de l'étude à laquelle nous venons de nous livrer, q l'on considère la notation grecque au point de vue de la musique en même, et comme la représentation des échelles de sons chromatiq diatoniques, elle doit être déclarée absurde. Si elle peut être expliq ce n'est que par son alliance intime avec la division des modes par t cordes et par l'obligation de faire distinguer ceux-ci à l'aide de cer signes caractéristiques. Ce système factice et sans utilité pour montre précisément, par sa notation, les énormes inconvénients de principe, pour la pratique. Des archéologues, qui n'entendaient rien musique, quant au but de son exécution, se sont extasiés sur ce syst des cinq tétracordes par mode, à cause de sa régularité théorique; n la théorie appliquée à un art, quand elle n'en est pas une déducti n'est qu'une spéculation *à priori* qui n'est bonne à rien. Nous av une preuve, dans la notation primitive des Grecs, que l'autre notati dite pythagoricienne, n'a été imaginée qu'en vue du système des tracordes; car, au point de vue pratique et véritablement musical, c notation archaïque, dont nous devons la connaissance à Aristide Qu -tilien, avait les qualités nécessaires dont l'autre est dépourvue : il s'agissait que d'appliquer son principe à la gamme diatonique; ce q était facile, comme nous l'avons fait voir. Ce qui a fait abandonn cette notation normale, c'est qu'elle ne pouvait s'appliquer au systè des tétracordes, lequel ne fut certainement pas imaginé par un artiste.

A-t-il existé chez les Grecs des musiciens de profession ayant la con naissance pratique et complète de la notation dont le système vien d'être exposé, et capables de chanter ou de jouer à première vue, quel que fussent le mode et le genre? Cette question sera examinée dans un chapitre spécial concernant les méthodes dont on a pu faire usage pour l'étude et pour l'enseignement de la musique grecque.

CHAPITRE SIXIÈME.

LE TEMPS MUSICAL, SA MESURE ET SA NOTATION CHEZ LES GRECS.

Les auteurs grecs des traités de musique que nous possédons ne disent rien du temps musical ni de ses divisions ; un petit écrit anonyme, resté longtemps inconnu, est le seul qui fournisse des renseignements sur ce sujet. Le silence des théoriciens grecs à cet égard serait pour nous un sujet de profond étonnement, si leurs ouvrages avaient pour objet l'exposé méthodique des diverses parties de la musique, tel qu'on le trouve dans nos traités élémentaires de cet art : mais aucun livre de ce genre ne nous a été légué par les Grecs ; les titres mêmes de ceux qui se sont perdus et qu'on voit mentionnés çà et là n'indiquent pas davantage un but d'enseignement élémentaire. Nos idées de classifications didactiques étaient absolument étrangères aux Hellènes. Admirables par leur imagination poétique, par leur sentiment délicat de la beauté de la forme, par l'originalité de leur philosophie, dans ses directions diverses, et par leur avidité de connaissances de tout genre, ils ont cultivé les arts, les sciences avec succès, et en ont étendu le domaine autant que cela était possible de leur temps ; mais les vues de leur esprit ne les portaient ni vers les méthodes rigoureuses, ni vers l'ordre régulier de l'enchaînement des faits, qui appartiennent à l'esprit moderne. De là proviennent les lacunes que nous remarquons dans leurs traités de musique, ainsi que les obscurités de langage qui ont donné lieu aux opinions contradictoires et aux interprétations si diverses des érudits.

Cependant les durées proportionnelles des sons, ainsi que leurs modes multiples de combinaisons, existaient chez les Grecs comme dans toute musique possible ; il ne peut y avoir de doute à cet égard ; mais les grammairiens, dont l'autorité fut longtemps incontestée, n'admettaient pas d'autre règle, pour la mesure du temps musical, et pour ses dispositions variées, que celles de la prosodie et des mètres de la versification. Ils confondaient la métrique avec la mesure et le rhythme propres de la musique. Il est vrai que leur système trouve son appui dans les écrits mêmes des théoriciens grecs ; Aristide Quintilien, par

exemple, bien qu'il établisse que le rhythme nous est révélé par la vue dans la danse, par l'ouïe dans le chant, et par le toucher dans les battements artériels (1), n'examine néanmoins ni ce que le temps musical est en lui-même, ni comment ses moments ou ses temps peuvent être déterminés et représentés par des signes, indépendamment de toute application à la poésie. C'est dans les pieds métriques de la versification et dans leurs combinaisons qu'il trouve la détermination des temps et des rhythmes musicaux. Ainsi, le *genre dactylique* lui fournit le système des temps binaires (2); dans le *genre ïambique*, il trouve les rhythmes de temps ternaires (3); enfin, sans avoir une idée nette de la synthèse des divisions ternaires dans les temps binaires, que nous représentons par les *triolets* et par nos mesures à 6/8 et à 12/8, il y reconnaît certains mètres mêlés. Quant au *genre pæonien*, c'est la mesure irrationnelle à cinq temps (4), qui a été déjà signalée chez certains peuples dans cette histoire. Martianus Capella copie Aristide Quintilien dans ces choses comme en beaucoup d'autres (5). C'est aussi de pieds métriques que parle Aristoxène (6) et non de mesure musicale, comme traduit M. R. Westphal (7), lorsqu'il dit que le plus petit de ces pieds a au moins deux temps, dont un est long et l'autre bref, etc. Bacchius, après avoir rapporté différentes définitions du rhythme, d'après Phèdre, Aristoxène, Nicomaque et Didyme, donne, pour éléments à ces rhythmes, la longue, la brève, et les quantités irrationnelles (8), comme les auteurs qui viennent d'être cités. Tous font évidemment confusion du temps musical en lui-même avec son application à la prosodie : il importe de faire ici la distinction qu'ils négligent. Il est certain que les rapports de la musique et de la poésie ne peuvent être négligés dans l'histoire du premier de ces arts : ils seront l'objet de notre huitième chapitre; mais ils doivent être précédés de recher-

(1) Lib. I, p. 31.
(2) *Ibid.*, p. 36.
(3) *Ibid.*, p. 37.
(4) *Ibid.*, p. 38.
(5) Ap. Meib., p. 190.
(6) Τῶν δὲ ποδῶν οἱ δὲ ἐκ δύο χρόνων σύγκεινται, etc. V. *Aristidis oratio adversus Leptinem, Libanii declamatio pro Socrate, Aristoxeni rhythmicorum elementorum fragmenta ex bibliotheca Veneta S. Marci nunc primum edidit Jac. Morellius, Venetiis*, 1785, p. 288.
(7) *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*, p. 128, § 9.
(8) *Introductio artis musicæ. ap.* Meib., p. 23.

ches sur la théorie grecque du temps musical, dans sa signification absolue.

Un passage du grammairien Marius Victorinus, cité dans un autre ouvrage de l'auteur de la présente Histoire de la musique (1), prouve que les musiciens de profession, chez les Grecs, avaient une connaissance plus vraie de la valeur des temps musicaux, ainsi que de leurs rapports mutuels. Voici ce passage :

« Entre les métriciens et les musiciens, il existe un dissentiment « considérable en ce qui concerne l'espace de temps contenu dans les « syllabes ; car les musiciens disent que toutes les longues ou brèves « ne sont pas entre elles de mesure égale, puisqu'une brève peut être « plus brève qu'une autre brève, et une longue plus longue qu'une « autre longue. Les métriciens pensent, au contraire, que les temps « sont mesurés par la longueur ou la brièveté de chaque syllabe, et nient « qu'on puisse trouver, dans la prononciation de chacune, de brève plus « brève ou de longue plus longue que ce qui est dans leur nature (2). »

Certains passages qui se rencontrent chez plusieurs écrivains de l'antiquité, et auxquels on n'avait pas d'abord accordé l'attention qu'ils méritent, démontrent que l'opinion des musiciens avait prévalu, particulièrement chez les Grecs. Au nombre de ces passages, il en est un de Denys d'Halicarnasse, au *Traité de la composition des mots,* dont la signification est très-explicite ; le voici :

« Dans la musique, soit vocale, soit instrumentale, ce sont les mots « que l'on subordonne au chant, et non le chant qu'on soumet aux « paroles. . . Même chose pour le rhythme. . . La diction rhythmique « et musicale transforme les syllabes, les allonge et les raccourcit, de « manière bien souvent à intervertir leurs qualités ; car ce ne sont point « les durées (des sons) que l'on règle sur les syllabes, mais bien les « syllabes sur les durées (3). »

(1) *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, etc., dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, t. XXXI, et tiré à Paris, Bruxelles, 1858, 1 vol. in-4°, p. 59.

(2) « Inter metricos et musicos propter spatia temporum quæ syllabis comprehenduntur, non parva dissensio est. Nam musici non omnes inter se longas aut breves pari mensura consistere, si quidem et brevi breviorem et longa longiorem dicant posse syllabam fieri. Metrici autem, prout cujusque syllabæ longitudo ac brevitas fuerit, ita temporum spatia definiri, neque brevi breviorem, aut longa longiorem, quam natura in syllabarum enuntiatione protulit, posse aliquam reperiri. » (Ap. Putsch., *Gramm. lat. auct. nat.*, p. 2481.)

(3) Traduction de M. Vincent. *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du roi*, etc., p. 161.

Ce qu'on doit conclure de ces passages, c'est que les musiciens grecs savaient que le mètre rigoureux des temps prosodiques ne pouvait répondre aux phrases de la mélodie, lesquelles ne se construisent qu'avec une plus grande diversité de durée. Il en résulte aussi une conséquence inévitable, à savoir, que les auteurs des traités grecs de musique que nous possédons n'étaient pas musiciens de profession, car, à l'exception d'Alypius et de Gaudence, la plupart sont métriciens. Cela explique, d'une part, la cause du plan défectueux de leurs livres, au point de vue de l'art pratique; de l'autre, le défaut de précision et les obscurités de langage qu'on remarque en maint endroit de leurs ouvrages.

Un seul texte grec, en deux parties, d'un auteur inconnu, ou peut-être appartenant à deux écrivains, traite de la musique sous la forme d'un livre élémentaire. Ce traité, contenu dans trois manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, se trouve aussi dans plusieurs dépôts littéraires de l'Italie. Meibom, qui en avait eu connaissance lorsqu'il préparait son édition des traités d'Aristoxène, Euclide, Nicomaque, Alypius, Gaudence, Bacchius (première partie) et Aristide Quintilien, annonça, dans la préface de l'Introduction à la musique de Bacchius, son intention de publier ce texte anonyme; mais il mourut sans avoir réalisé son projet. L'attention de J.-B. Doni s'était aussi fixée sur le même texte; il conçut le dessein de le publier avec une version latine; ce projet toutefois n'eut pas de suite. Plus d'un siècle et demi s'était ensuite écoulé sans qu'un helléniste songeât à tirer de l'obscurité cet opuscule, dont l'intérêt n'est pourtant pas médiocre (car ce qu'il renferme n'est nulle part ailleurs), lorsque le savant musicien Perne le découvrit de nouveau et en fit l'objet d'un travail qu'il communiqua, en 1816, à la troisième classe de l'Institut de France. Ce travail n'a pas paru. Après la mort de l'auteur, il fut déposé, avec ses autres manuscrits, à la bibliothèque de l'Institut. En 1841, Frédéric Bellermann, savant professeur d'un collége de Berlin, publia le texte dont il s'agit, d'après les manuscrits de Paris, de Rome et de Naples, sous le simple titre : *Écrit anonyme sur la musique* (1), avec un large commentaire en langue latine et un petit écrit de Bacchius, sur le même sujet et

(1) Ἀνωνύμου σύγγραμμα περὶ μουσικῆς. Βακχείου τοῦ γέροντος εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς (Anonymi scriptio de musica. Bacchii senioris introductio artis musicæ. E codicibus parisiensibus, neapolitanis, romano, primum edidit, etc.) Berolini, 1841, 1 vol. in-4°.

jusqu'alors inédit. Six ans plus tard, M. Vincent donna une traduction française des mêmes textes, avec des notes (1).

L'écrit anonyme est, comme on vient de le voir, composé de deux parties, dont la première est en quelque sorte le sommaire de la seconde. C'est dans celle-ci qu'est tout l'intérêt pour l'objet du présent chapitre. On y trouve en outre des renseignements qui nous font connaître certaines formes de l'art et nous mettent sur la voie de l'enseignement pratique de la musique chez les Grecs. C'est le seul ouvrage parvenu jusqu'à nous qui traite de cet objet important. On pourrait y désirer des définitions plus précises, moins de phrases oiseuses, plus d'ordre dans la disposition des choses, et plus de développements dans certaines parties; nonobstant ses imperfections, ce petit écrit n'en est pas moins précieux par les faits qu'il révèle et qui seraient à jamais ignorés, s'il se fût perdu, comme tant d'autres ouvrages grecs.

On trouve chez les écrivains de l'antiquité un certain nombre de passages qui établissent une distinction entre le rhythme et le mètre, ou entre le temps rhythmique (χρόνος ῥυθμικός) et le temps métrique (χρόνος μετρικός); mais ils se bornent à dire, en termes généraux, que le mètre n'admet que deux espèces de durée, la brève et la longue, tandis que le rhythme fait certaines brèves plus brèves que d'autres et des longues plus ou moins longues. Aristide Quintilien seul détermine le nombre de temps qui entrent dans la composition du rhythme. Le premier, dit-il, est indivisible et le plus petit; son signe est appelé *point* (2). Plus loin, il ajoute que les temps composés sont ceux qui peuvent être divisés : de ceux-là, l'un est double du premier, un autre est triple et un autre quadruple ; car le temps rhythmique peut aller jusqu'au nombre quatre (3).

Dès 1496, Gafori, sans indiquer la source où il avait puisé ses renseignements, dit que les Grecs avaient, pour le rhythme, diverses figures, à savoir : celle de la brève, ainsi faite — ; la longue mineure avait pour signe ⏗; la longue de trois temps (ou parfaite) était figurée par ∟ ; la longue de quatre temps était représentée par ⊔, et la longue de cinq

(1) *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, etc., tom. XVI, 2e partie, p. 5-63. M. Vincent n'a pas fait une traduction simple du texte tel qu'il est, il y a fait quelques transpositions, qui sont indiquées par lui-même.

(2) Πρῶτος μὲν οὖν ἐστι χρόνος ἄτομος καὶ ἐλάχιστος, ὃς καὶ σημεῖον καλεῖται, p. 32.

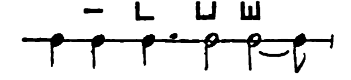
(3) Σύνθετος δέ ἐστι χρόνος, ὁ διαιρεῖσθαι δυνάμενος. Τούτων δὲ ὁ μὲν διπλασίων ἐστὶ τοῦ πρώτου, ὁ δὲ τριπλασίων, ὁ δὲ τετραπλασίων· μέχρι γὰρ τετράδος προῆλθεν ὁ ῥυθμικὸς χρόνος. P. 33.

temps avait la forme de ш. Il ajoute que l'*arsis* (ou temps levé) se reconnaissait au point ajouté à ces trois figures — ., ≃., L ., et que la *thésis* (ou temps baissé) se marquait par les mêmes signes sans point (1). On va voir que ces faits ne sont pas tirés de l'écrit anonyme, dont les signes ont quelques différences ; cependant l'exactitude des autres fait voir que Gafori a tiré d'un manuscrit grec, maintenant inconnu, les faits qu'il énonce.

L'auteur anonyme pose ce principe philosophique, que le temps ne peut se servir de mesure à lui-même, et qu'on ne l'évalue que par la succession des choses qui se passent en lui (2). Cet axiome aurait dû précéder ce qu'il dit des temps rhythmiques ; mais on ne le trouve qu'à la fin de l'ouvrage, et à la suite d'une phrase qui ne s'y rapporte pas.

L'anonyme n'a pas de signe pour le temps bref ; il diffère en cela de l'auteur pris pour guide par Gafori, qui lui donne ce trait —, lequel, suivant notre auteur, est le signe du temps long. Quant au signe de durée appelé *longue mineure* par Gafori, c'est-à-dire *longue de deux temps*, et dont la forme est celle-ci ≃, il ne paraît pas dans l'ouvrage anonyme. Il se peut qu'à des époques différentes le système d'indication de la brève et de la longue ait varié : remarquons toutefois que celui dans lequel un signe spécial est donné à chaque espèce de durée, comme on le trouve dans Gafori, est plus régulier que celui dans lequel le temps bref n'a pas de signe. Pour les autres durées, c'est-à-dire la longue de trois temps L, la longue de quatre temps ⊔, et la longue de cinq temps ш, les signes sont les mêmes dans l'écrit anonyme et dans le livre de Gafori.

Bellermann, voulant exprimer la valeur de ces signes en notation moderne, les a traduits ainsi (3) :

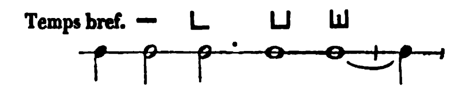


(1) Verum varias in rhythmo figuras disposuere Græci hoc ordine : brevem scilicet unius temporis hoc modo signabant — ; longam vero minorem quam bitempoream dicebant sic ≃ ; longam trium temporum sic L ; longam quatuor temporum sic ⊔ ; longam quinque temporum sic ш. Arsim autem intelligebant apposito unicuique figuræ puncto hoc modo — . ≃ . L. Thesim vero unaquaque sine puncto notula declarabat. V. *Practica musicæ, sive musicæ actiones in IV libris*. Mediolani, Guil. Siguerra, 1496, lib. II, c. 2. Les éditions de Brescia, 1497, 1502, et de Venise, 1512, reproduisent le même passage.

(2) Ὁ χρόνος ἑαυτὸν οὐ δύναται μετρῆσαι· τοῖς οὖν ἐν αὐτῷ γενομένοις μετρεῖται.

(3) Anonymi Scriptio, etc, p. 17.

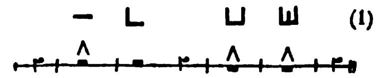
Cette traduction n'est pas conforme à notre système de mesure du temps musical, dans lequel la croche n'est pas le signe d'un temps, mais d'un demi-temps. Si, dans la mesure à 3/8, on prend la croche pour un temps, c'est parce que la mesure entière ne représente que trois huitièmes de la mesure à quatre temps, et que chaque croche est une de ces fractions, transformée en unité. Le temps musical n'est représenté dans notre système que par la noire. La traduction des signes grecs de la notation mesurée doit donc être telle qu'on la voit ici :



Les noms grecs de ces signes rhythmiques sont *makra dichronos*, longue de deux temps ; *makra trichronos*, longue de trois temps, *makra tetrachronos*, longue de quatre temps, et *makra pentachronos*, longue de cinq temps.

A vrai dire, il ne peut y avoir, dans la notation de la musique, une collection de signes représentant des durées absolues de temps, puisque dans un temps donné, une minute par exemple, la succession des sons peut se faire sous une multitude de nuances de lenteur ou de vitesse. Les signes de durée des sons ne sont donc et ne peuvent être que des indicateurs des valeurs relatives de temps; le tout en rapport avec la lenteur ou la vitesse du mouvement de la mélodie. Ce mouvement étant déterminé, il importe peu qu'une fraction des temps, dans ce mouvement, soit représentée par ce signe , ou par celui-ci , ou par cet autre , pourvu qu'il y ait une convention des durées relatives qu'ils représentent.

L'écrit anonyme nous apprend que, dans la notation rhythmique, le signe absolu du silence est celui-ci ∧. Pour les silences de durée déterminée, cette figure se combinait avec celle des figures de durée des sons. Seule, elle indiquait le silence du temps de la brève; les autres se plaçaient au-dessus de cette figure pour désigner des silences correspondants à leur durée, comme on le voit ici :



(1) Bellermann s'était trompé d'abord, en plaçant l'indicateur du silence au-dessus des signes

Les Grecs appelaient les silences *temps vides*. Le silence d'un temps ou silence bref se nommait *kénos brachys;* le silence de deux temps, *kénos makros bichronou;* celui de trois temps, *kénos makros trichronou;* celui de quatre temps, *kénos makros tétrachronou,* et celui de cinq temps, *kénos makros pentachronou*. Le silence de cinq temps ne paraît pas avoir été employé dans les mélodies.

Lorsqu'une interruption plus ou moins prolongée séparait deux parties d'un morceau de musique vocale ou instrumentale, la séparation était indiquée par ce signe ɔ, appelé *diastole*.

L'écrit anonyme confirme ce qu'on a vu dans le passage de Gafori concernant l'*arsis* et la *thésis :* on y voit que la thésis s'indiquait par la note ou le signe du silence sans l'addition d'aucune marque, comme ⊢, et l'arsis en ajoutant un point à la note, comme à ce signe ⊢̇ (1). Il se peut toutefois que le temps long soit surmonté d'un point : dans ce cas, le point n'est pas le signe de l'arsis.

Quelques exemples de formes et d'éléments des phrases mélodiques qui se trouvent dans cet écrit seront rapportés au neuvième chapitre de ce septième livre, où seront traitées les questions de la mélopée dans la musique des Grecs; toutefois il est nécessaire d'en donner ici quelques extraits, au point de vue de l'application des signes de durée des sons et des silences. Les manuscrits consultés par Bellermann ne s'accordent pas dans la notation de ces exemples ; il s'y trouve des variantes que lui-même a signalées avec soin ; mais cela est de peu d'importance pour notre but. Nous prenons la version adoptée par le savant éditeur allemand; mais, ainsi que nous l'avons dit précédemment, nous repoussons son système de traduction des notes grecques à un diapason beaucoup trop bas. L'auteur de l'écrit anonyme écrit tous ses exemples, ainsi que Bacchius et Boëce, dans l'octave grave du mode lydien, tel qu'il est dans le système des quinze modes; nous traduisons donc les notes de ces exemples dans leur exacte tonalité et à leur diapason vrai. Il n'y a que trop de divergence dans l'interprétation des choses positives de la musique grecque ; n'y ajoutons pas des considérations particulières concernant les mutations de diapason.

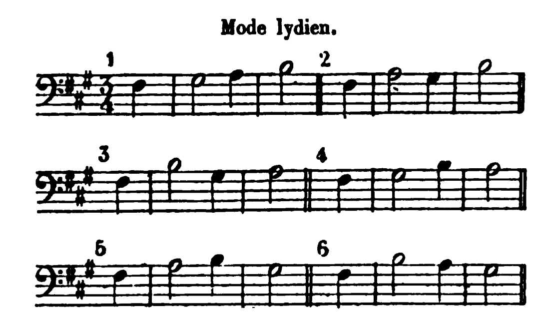
(ouvrage cité, p. 17); mais il reconnut son erreur pendant l'impression de son volume ; il la signale page 97.

(1) Ἡ μὲν οὖν θέσις σημαίνεται ὅταν ἁπλῶς τὸ σημεῖον ἄστικτον ᾖ, οἷον ⊢ · ἡ δ' ἄρσις ὅταν ἐστιγμένον, οἷον ⊢̇.
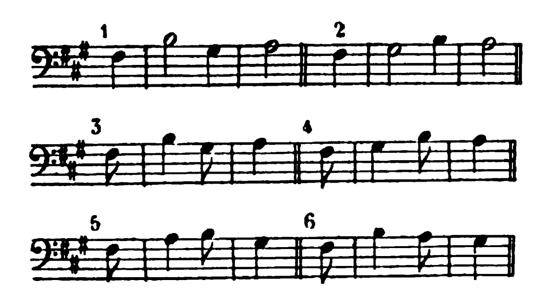
Les premiers exemples de l'écrit anonyme, dans lequel nous trouvons les distinctions de temps brefs et de temps longs, sont ceux-ci :

1. ⊢ Γ̄ L F̄̇	⊢ Γ̄ F L̄̇	4.
2. ⊢ L̄ Γ F̄̇	⊢ L̄ F Γ̄̇	5.
3. ⊢ F̄ Γ L̄̇	⊢ F̄ L Γ̄̇	6.
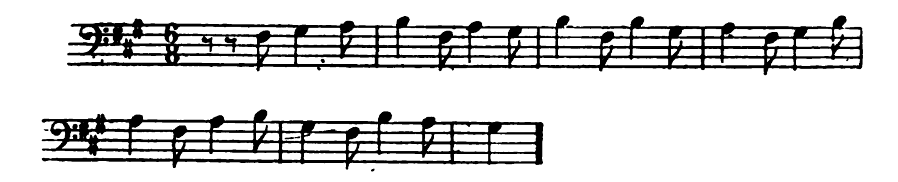
Traduction en notation moderne.



Si nous supposons que, conformément aux principes de la mesure du temps, dans la musique moderne, la vitesse du mouvement étant diminuée de moitié, et conséquemment la valeur de durée des notes ayant augmenté dans la même proportion, on substitue la mesure 3/8 à la mesure 3/4, les croches remplaceront les noires pour le temps bref, et le temps long sera représenté par des noires au lieu des blanches; mais la durée des temps restera la même, et la notation sera celle-ci :



Par analogie, ces valeurs de temps, alternativement brèves et longues, peuvent conserver ce caractère rhythmique dans nos mesures de temps binaires à divisions ternaires, c'est-à-dire nos mesures à 6/8 et 12/8. Dans ce système, la traduction de la notation grecque dont il s'agit aura la forme qu'on voit ici :
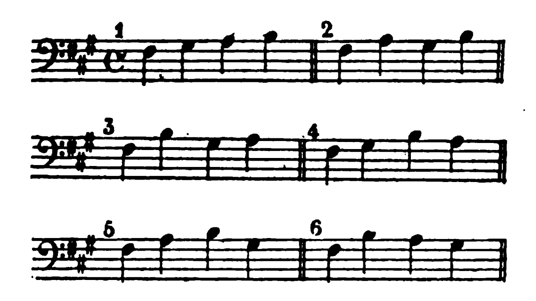


Le nom grec des rhythmes de cette espèce est *rhythmos hexachémos*, c'est-à-dire *rhythme de six temps*.
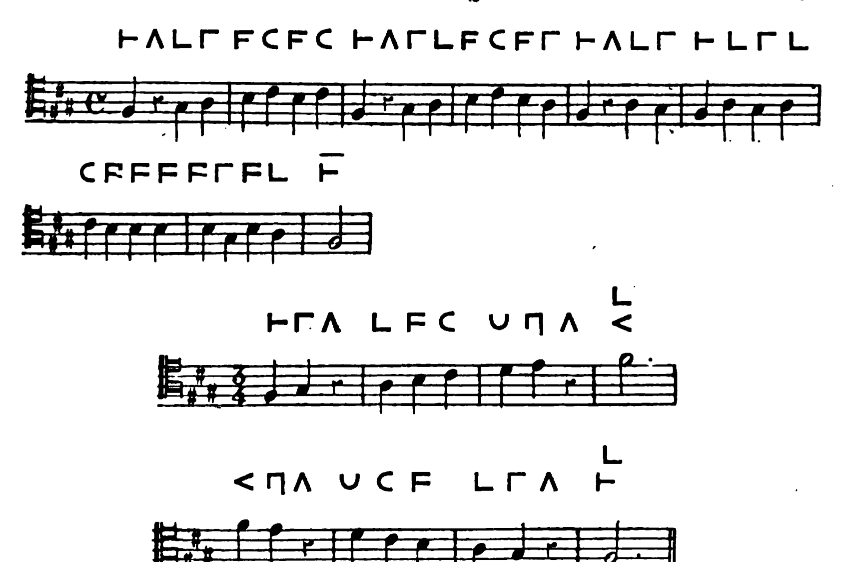
Les rhythmes de temps égaux n'avaient pas d'autres signes au-dessus des notes que celui de l'*arsis* ou temps levé : ces rhythmes sont ordinairement en mesures à temps binaires. En voici un exemple pris dans l écrit anonyme :

1.	⊢ Γ L F	⊢ Γ F L	4.
2.	⊢ L Γ F	⊢ L F Γ	5.
3.	⊢ F Γ L	⊢ F L Γ	6.

Traduction en notation moderne.

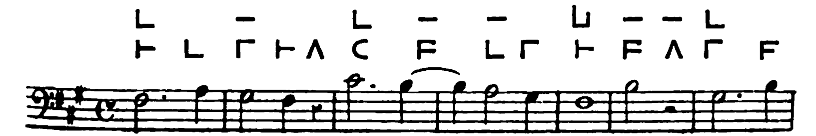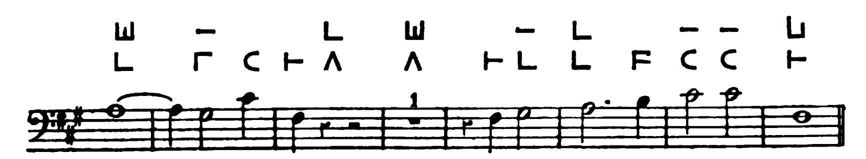


Lorsqu'il y avait un temps vide dans les rhythmes à temps égaux ou autres, le signe de ce temps se plaçait sur la même ligne que les notes. En voici des exemples pris dans l'écrit anonyme :



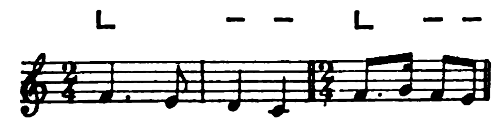
Si, au lieu de la mesure à quatre temps, on choisissait la mesure à 2/4 pour le premier de ces deux exemples, les noires s'y transformant en croches, celles-ci deviendraient les temps ou les divisions régulières de la mesure, le signe du silence d'un temps ∧ ne représenterait plus qu'une croche, mais il ne perdrait rien de sa valeur de durée, et le signe de deux temps —, placé sur la dernière note, ne changerait pas de valeur, quoiqu'il ne fût placé que sur une noire. Il en serait de même pour le second exemple, si la mesure 3/4 se transformait en 3/8, dans laquelle chaque croche devient le signe d'un temps; le signe de trois temps de la dernière note ⊢ ne changerait pas, quoiqu'il ne représentât plus qu'une noire pointée.

Aucun exemple ne se trouvant dans l'écrit anonyme, pour démontrer l'usage pratique de tous les signes du temps musical chez les Grecs, tant pour les sons que pour les silences, on peut en imaginer un où tous ces éléments de la séméiographie rhythmique soient réunis ; par exemple, celui-ci :
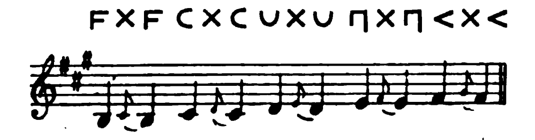




Les principes généraux ont leur application dans les cas particuliers; ce qui a été dit, dans ce chapitre, des valeurs relatives de temps et de durée, dont les signes de la notation sont l'expression, s'applique au signe de la longue de trois temps. Il est aussi bien représenté par la noire pointée dans la mesure à 2/4, et même par la croche pointée que par la blanche avec le point. Les Grecs ont donc pu employer le signe L pour des passages que nous noterions ainsi :



La lenteur ou la vitesse du mouvement déterminent seules la durée réelle des sons représentés par chacune de ces notes; quant à leur valeur relative, elle reste invariable.
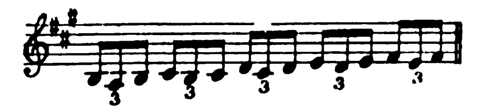
On trouve dans l'écrit anonyme l'indication de signes qui semblent destinés à représenter des valeurs de notes d'une durée moindre que le temps, et qui auraient eu leur emploi dans les ornements du chant; toutefois, les explications étant insuffisantes, on ne peut faire que des conjectures à ce sujet. Une de ces figures est ainsi représentée : F × F, C × C, ∪ × ∪, ⊓ × ⊓, < × <; l'auteur lui donne le nom de *mélismos*. On sait que ce mot signifie *modulation* (de la voix); mais il a aussi le sens de *coupé*, *dépecé*. Si l'on adoptait cette dernière interprétation, ce serait l'ornement du chant français appelé *brisé;* dans ce sens, l'exemple donné par l'auteur anonyme devrait être exécuté de cette manière :



Dans sa traduction de l'écrit anonyme, M. Vincent prend les *mélismes* pour des triolets qui devraient être exécutés ainsi



S'il en était ainsi, les triolets de ces mélismes seraient de véritables valeurs fractionnaires du temps bref; ils seraient soumis à la mesure et représenteraient, dans chaque croche, un tiers de temps; mais le texte est muet à cet égard, et le traducteur n'a pu faire ici qu'une supposition ; ce que du reste il reconnaît lui-même dans une note (1). Remarquons au surplus que si le passage noté par l'auteur grec indique des triolets, la traduction de M. Vincent n'est pas exacte, car les caractères grecs ne font pas voir de répétition de notes; au lieu de la forme qu'on vient de voir, il faudrait donc :



La définition du *mélisme,* par Manuel Bryenne, ne s'accorde pas avec cette interprétation. Le mélisme, dit-il, est quand le même son se fait entendre plus d'une fois dans le chant musical, avec la syllabe articulée (2). Bellermann a cru, d'après ce texte, que le mélisme n'était que la répétition de la même note; il l'a représenté ainsi :
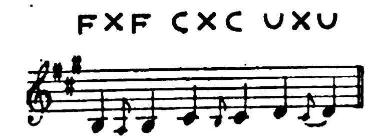




Cependant, si telle était la signification de ce mot, le signe intermédiaire des deux notes serait inutile, et la notation serait simplement FF, CC. Nous croyons donc que le sens véritable du mot est celui que nous lui avons donné, puisque le son y est répété pour l'articulation de la syllabe, et dans une forme musicale qui justifie l'emploi du signe intermédiaire.

Le *compismos*, autre forme mélodique, est indiqué dans la notation grecque par le signe X, placé entre deux notes, comme dans ces exemples

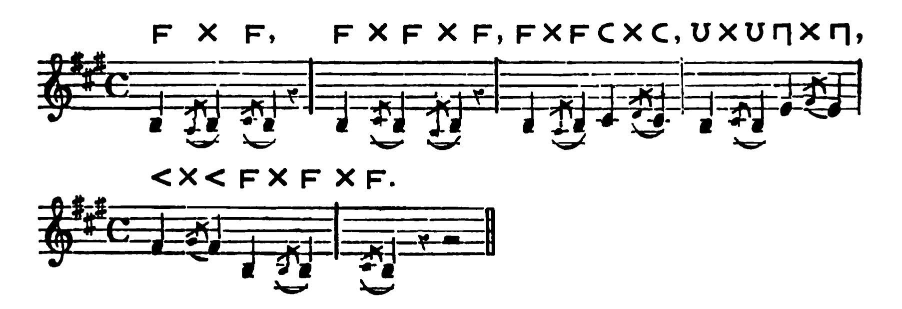
(1) Ouvrage cité, p. 56, n. 1.

(2) Μελισμὸς δὲ, ὅταν τὸν αὐτὸν φθόγγον πλεονάκις ἢ ἅπαξ, κατὰ μουσικὸν μέλος, μετά τινος ἐνάρθρου συλλαβῆς προσλαμβάνωμεν (lib. III, c. 3).

de l'écrit anonyme : FXF, CXC, UXU, etc. Il était l'inverse du *mélismos*, et répondait conséquemment à l'*appogiature* en dessous du chant moderne, qui se note ainsi :



M. Vincent a noté cette figure par des triolets en mouvement inverse de ceux du mélismos, et Bellermann l'a représentée par la répétition de la même note. Bryenne dit que le *compismos* appartient au chant organique, c'est-à-dire, à la musique instrumentale, de même que le mélismos à la musique vocale. Cependant il ajoute, quelques lignes plus bas, que la réunion des mélismos et des compismos, dans la composition, est appelée *térétisme* par quelques-uns (1). Cela n'a pas de sens, car comment pourrait-on faire entendre dans une composition ce qui appartiendrait à deux genres de musique différents? Comment, enfin, pourrait-on exécuter cet exemple du *térétisme* donné par l'auteur de l'écrit anonyme?



Deux autres formes du chant grec, dont parlent l'auteur de l'écrit anonyme et Bryenne, semblent être des triolets semblables à ceux de notre musique plutôt que le mélisme, à savoir, le *procrousmos* et l'*eccrousmos*. Les définitions de ces formes données par les deux auteurs ne s'accordent pas (2). Le procrousmos, dit le premier de ces écrivains, a lieu lorsque entre deux sons semblables

(1) *Loc. cit.*
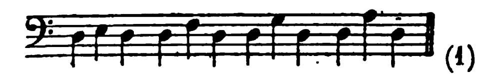
(2) Cf. *Notices des manuscrits de la Bibl. du Roi*, t. XVI, 2ᵉ partie, p. 55, et M. Bryenne, éd. de Wallis, lib. III, c. 3, p. 480

(d'intonation) on intercale un son plus bas (βαρύτερος φθόγγος), comme :
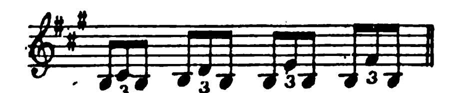




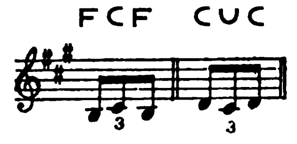
Bryenne, au contraire, dit que, dans le chant organique, c'est-à-dire, dans le jeu des instruments, on introduit entre deux sons semblables un son plus aigu (ὀξύτερος φθόγγος) dans le *procrousmos*. Il n'en donne pas d'exemple, mais Bellermann, remarquant que Bryenne ne fixe pas le degré d'élévation du son intermédiaire, a pensé que cette forme peut être variée ainsi

 (1)

Il n'est pas douteux qu'il a bien saisi le sens et que le procrousmos pouvait avoir ou l'une ou l'autre de ces quatre formes; mais nous croyons que le mouvement devait être plus rapide, et que les formes, dans le mode lydien, devaient être celles-ci :



Ces mêmes auteurs grecs sont également opposés dans leurs définitions de l'*eccrousmos :* suivant l'écrit anonyme, le son intermédiaire était plus élevé que les deux autres : il en donne cet exemple :

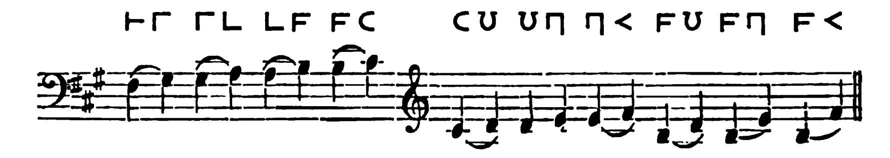


D'après le texte de Bryenne, au contraire, les formes de l'*eccrousmos* auraient été celles-ci :

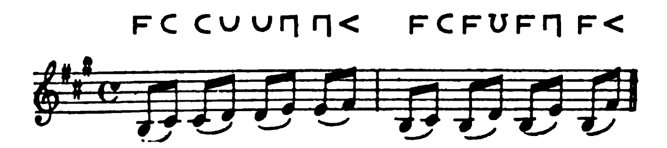


(1) Ouvrage cité, p. 24.

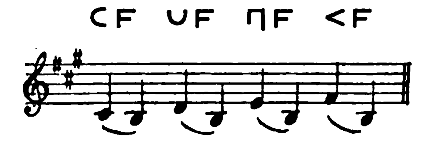
Les temps de la mesure pouvaient être formés de deux notes liées de valeur égale, ou ascendantes ou descendantes, par intervalles conjoints ou par des mouvements de tierce, quarte ou quinte. Les temps formés par des liaisons ascendantes offraient des figures appelées *prolapsis*. L'auteur anonyme en donne ces exemples :



Il en était de ces valeurs de temps comme de celles des autres figures, pour leur signification en notation moderne; leurs durées représentées étaient en raison de la lenteur ou de la rapidité du mouvement. Dans un mouvement plus accéléré que celui qui est indiqué ci-dessus par les noires, la valeur des temps pouvait diminuer de moitié ou même davantage ; par exemple, comme ici :



Les temps formés de deux notes liées descendantes, soit par un mouvement conjoint, soit par intervalles de tierce, quarte ou quinte, composaient des figures appelées *éclipsis*. L'auteur anonyme en donne ces exemples :



Il y eut autrefois et il existe encore dans le chant des Grecs beaucoup d'autres combinaisons dont il n'est parlé ni dans l'écrit anonyme, ni dans le livre de Manuel Bryenne ; mais ce n'est point ici qu'ils doivent trouver place, n'ayant qu'une valeur minime dans le temps et ne devant être considérés que comme des ornements du chant. Peut-être en était-il ainsi des figures qu'on vient de voir, car on en retrouve les formes dans les nombreuses fioritures du chant des Grecs de l'Asie Mineure et de la

Turquie asiatique. Nous devons, à ce sujet, mettre le lecteur en garde contre une erreur qui paraît avoir été celle de Perne, de Bellermann et d'autres. Trouvant les formes de cette espèce dans les écrits de deux auteurs grecs, ils les présentent comme appartenant à l'antiquité, sans distinction de temps et de pays, car on ne voit, dans ce qu'ils en ont dit, aucune réserve à ce sujet : or, s'il n'est pas douteux que les Ioniens, les Éoliens et les Lydiens ont eu le chant orné que font encore entendre leurs descendants, il est certain que les Doriens ne connurent jamais le chant à notes rapides : nous en avons des preuves inattaquables dans les passages d'Aristophane et de Phérécrate, rapportés dans le premier chapitre de ce livre. Les noms de ces formes ne se trouvent ni dans les ouvrages d'Aristoxène et d'Euclide, ni dans aucun autre des anciens théoriciens. L'auteur anonyme et Bryenne sont des Grecs orientaux. Le premier paraît être postérieur à Bacchius, mais il n'a pas dû vivre plus tard que le quatrième siècle, car il parle des quinze modes et même de la division des tétracordes. Bryenne écrivait à Constantinople au quatorzième siècle et sa doctrine est celle des tons du chant de l'Église grecque. Dix siècles les séparent ; mais tous deux parlent de formes vocales qui appartiennent aux Grecs de l'Orient, et qu'on entend encore parmi ceux de Smyrne, ainsi que dans toutes les églises grecques de l'Asie et de l'Égypte. Aux beaux temps de la Grèce, tout cela fut inconnu, non-seulement à Sparte, mais à Thèbes, Athènes et Corinthe.

CHAPITRE SEPTIÈME.

QUELLE A ÉTÉ LA MÉTHODE D'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE CHEZ LES GRECS.

Chez les peuples orientaux, la culture de la musique ayant été, de tout temps, abandonnée à certaines classes infimes du peuple et aux femmes dans les harems, elle n'a jamais occupé les loisirs des hommes placés dans de meilleures conditions de fortune. Le goût de cet art est général en Asie comme en Afrique, mais on ne le satisfait que par l'audition. A l'exception de quelques savants qui se sont livrés à des recherches spéculatives sur la musique et en ont écrit des traités, ce

que nous appelons *amateur de musique*, cultivant l'art soi-même et prenant plaisir à son étude, est inconnu chez les nations asiatiques. De là vient que la profession de maître de musique n'y existe pas davantage. Donc, point de méthode d'enseignement autre que la tradition verbale et l'exemple, en un mot, *la routine*, pour l'éducation des musiciens appelés à divertir le peuple et les riches.

Chez les Grecs, le penchant pour la musique fut aussi répandu dans toutes les classes, mais il ne se borna pas au plaisir de l'audition, car personne n'imagina de considérer son étude comme peu digne d'occuper les loisirs d'un citoyen. Un plaisir recherché par les dieux ne pouvait être dédaigné par personne. Les Grecs apprenaient donc à chanter, à jouer de la lyre, de la cithare, ou de la flûte; mais quels étaient les moyens d'enseignement et d'étude? Aucun auteur ne répond à cette question d'une manière satisfaisante. Le résultat de l'étude de la musique consiste, chez les Arabes, et même chez tous les peuples de l'Orient, à savoir le plus grand nombre possible d'airs, qui ne se transmettent que par la dictée; car, ainsi qu'on l'a vu dans le quatrième livre, ces peuples n'ont pas l'usage d'une notation. Le passage de la comédie des *Nuées*, rapporté dans le premier chapitre de ce septième livre, nous apprend qu'une méthode semblable était en usage à Athènes pour enseigner aux enfants les hymnes religieux et les chants patriotiques; mais il parle de cet usage comme d'une chose ancienne qui aurait cessé d'exister, en disant : « Les jeunes gens d'un même quartier « allaient chez le maître de musique..... et on leur apprenait ou « l'hymne *Redoutable Pallas, destructrice des villes*, ou *Cri retentissant « au loin;* ils conservaient la grave harmonie des airs transmis par les « ancêtres..... » Après que le personnage qui disait ces paroles a fini, l'interlocuteur lui répond : « Tout cela est bien vieux et remonte aux fêtes « diipoliennes, etc. » Faut-il conclure de là que l'enseignement de la musique ne se faisait plus de la même manière, ou, considérant le passage entier, doit-on seulement y voir un plaidoyer en faveur de l'ancienne éducation de la jeunesse? Il est difficile de rien décider à cet égard.

En cela, comme en beaucoup d'autres choses relatives à la musique, il faut distinguer les temps. On peut dire avec certitude qu'à l'époque où vécurent les poëtes chanteurs Olen, Philammon, Thamyris, et après eux, leurs cantiques religieux se transmettaient par la tradition. Vraisemblablement il en fut de même à l'égard de certains chants consacrés à des fêtes publiques, des poésies lyriques les plus célèbres, et des

chœurs des tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, quoiqu'il existât dès lors une notation de la musique. Le siècle dans lequel vécurent ces derniers poëtes est précisément celui dont parle Aristophane dans sa comédie des *Nuées*. Il y avait alors des maîtres de musique mentionnés par Platon comme des maîtres de tempérance et de vertu (1) : celui de Sophocle était un certain Lamprus, qui, suivant Athénée (2), ne buvait que de l'eau. La méthode traditionnelle des maîtres de ce temps ne peut être mise en doute, puisqu'il est dit, dans le passage d'Aristophane cité tout à l'heure, que les jeunes gens d'un quartier, allant chez le maître de musique, s'asseyaient à terre, les jambes écartées, et ne se levaient qu'après la leçon finie. Dans cette position, ils ne pouvaient que répéter ce qui était chanté par le maître. Dans le passage du Protagoras de Platon, dont il vient d'être parlé, il est dit qu'après avoir enseigné à leurs élèves le maniement de la lyre, les maîtres de musique leur faisaient apprendre les pièces des bons poëtes lyriques et *les leur faisaient exécuter sur l'instrument*. Que signifient ces paroles, si ce n'est que le chant de ces poésies était traditionnel, qu'on l'apprenait par cœur et qu'on le reconnaissait aussi bien, lorsqu'il était joué sur la lyre ou la cithare, que lorsqu'il était chanté? L'art de jouer de la lyre ou de la cithare était facile dans les anciens temps dont il s'agit. Ces instruments n'étaient alors montés que de sept cordes, qu'on pinçait une à une avec le crochet du plectre, et leur échelle était bornée au même nombre de sons, n'ayant pas de touche pour varier les intonations des cordes. Les chants, d'ailleurs, ne sortaient pas de ces limites ou du moins n'allaient guère au-delà de l'octacorde, ainsi que nous le voyons par ceux qui sont parvenus jusqu'à nous. Les maîtres enseignaient donc ces choses par l'exemple, comme font encore les musiciens arabes, quoique le doigter du manche de l'*eoud* et du *tanbourah* offre des difficultés d'exécution plus grandes que le pincement des cordes de la lyre.
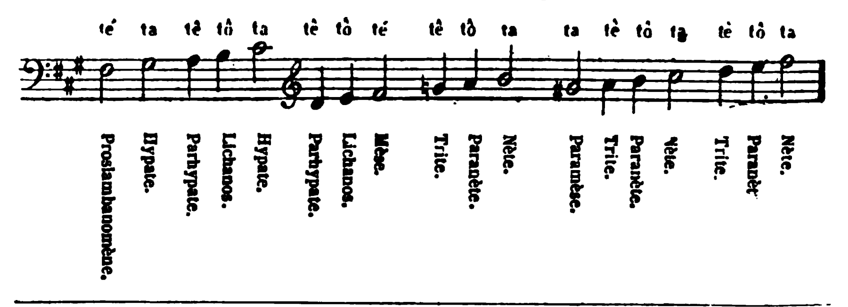
Dans un autre ouvrage (3), j'ai dit : « Les Grecs n'enseignaient pas « les arts comme nous le faisons : ils chantaient, jouaient de la flûte « ou de la cithare devant leurs élèves, puis ils leur faisaient imiter ce « qu'ils venaient de faire. » Trente-quatre ans écoulés entre le moment

(1) Protagoras, p. 326.
(2) Lib. II, p. 44.
(3) *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, au premier volume de la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, p. LXXXIX.

où ce passage fut écrit et celui où je revois le présent chapitre, ne m'ont rien fait trouver qui m'ait obligé de modifier mon opinion (1). Toutefois les Grecs eurent plus tard la pratique de la solmisation, dans le but de développer la voix et d'assurer la justesse des intonations. L'époque de l'introduction de cet exercice dans l'étude et dans l'enseignement de la musique hellénique ne peut être déterminée : nous en trouvons la plus ancienne indication dans le deuxième livre du traité de musique d'Aristide Quintilien (2), écrit, selon toute vraisemblance, dans la première moitié du premier siècle de l'ère chrétienne. L'écrit anonyme nous fournit des renseignements plus explicites concernant la nature de cet exercice, par des exemples notés.

Les noms attribués aux degrés des tétracordes du système tonal grec ne pouvaient être d'aucun usage dans la solmisation, n'étant pas monosyllabiques, comme les noms de notes de la gamme indienne et comme ceux de la nôtre : on leur substitua les syllabes *té* (τε) pour les proslambanomènes et les mèses de chacun des quinze modes; *ta* (τα) pour les hypates, les paramèses et les nètes; *tè* (τη) pour les parypates et les trites; *tô* (τω) pour les lichanos et les paranètes.
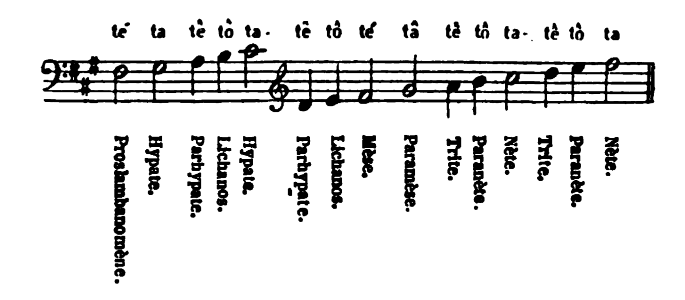
Ces syllabes, appliquées à l'échelle diatonique du mode lydien, dans ses cinq tétracordes, serviront ici d'exemples pour les autres modes (1).
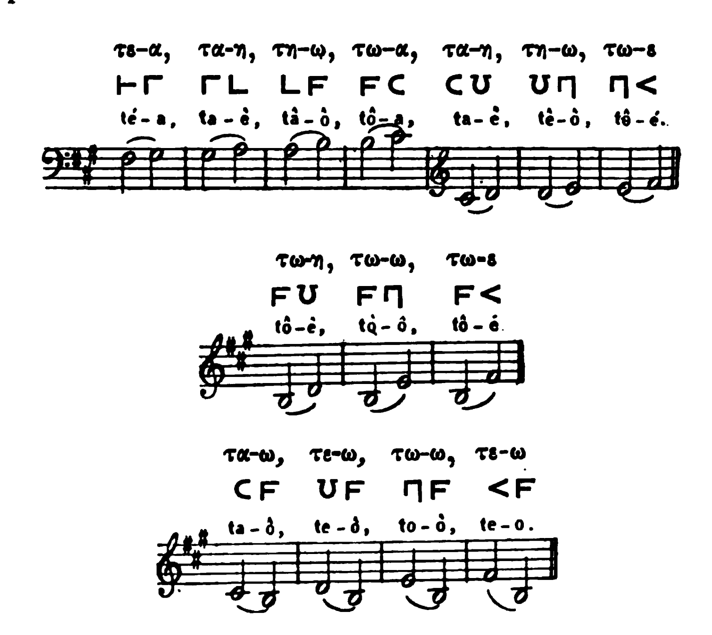


(1) Burette, à l'occasion d'un passage du Traité de Plutarque sur la musique qui semble confirmer cette conjecture, mais en termes assez vagues, fait, à ce sujet, la remarque suivante: « On ne doit point être surpris que Plutarque parle de la pratique à cet égard, avant que de « parler de la théorie. Nos musiciens en usent de même : ils apprennent d'abord à leurs éco- « liers, qui n'ont souvent nulle teinture de la musique, à jouer de quelque instrument que ce « soit, par une sorte d'habitude ou de routine; et cela, en leur mettant les doigts sur la « cordes, sur les trous ou sur les touches, qui doivent rendre les divers tons ou sons de l'ins- « trument : c'est ce qui s'appelle en françois *montrer à jouer des instruments à la main;* ce « qui conduit dans la suite à jouer *par tablature.* Le maître perfectionne son élève pour le « toucher et pour la mesure ou le mouvement, en jouant devant lui, puis avec lui, les diffé- « rentes parties de l'air qu'il lui enseigne. »

(2) Pages 93 et suiv. de l'édition de Meibom.

La solmisation dans le *système parfait*, généralement en usage dans la mélopée, se faisait comme dans cet exemple :



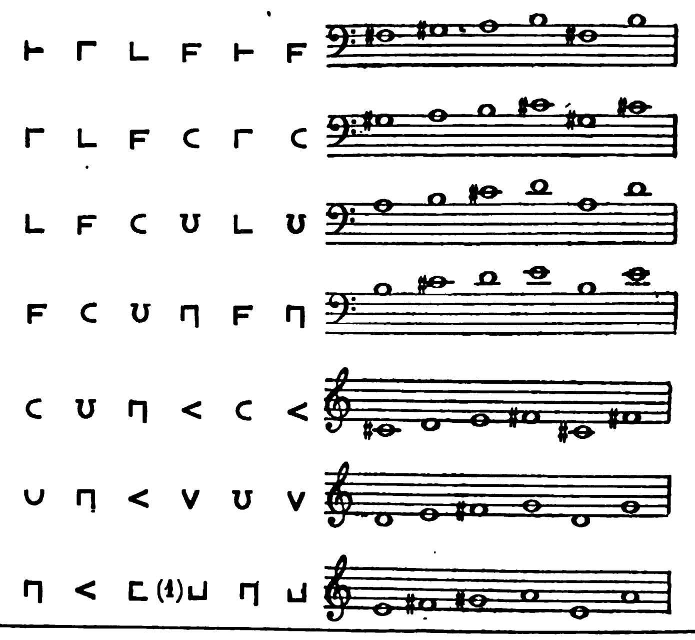
Lorsque deux notes étaient liées dans la solmisation, on prononçait sur la première la syllabe qui lui appartenait, et l'on faisait entendre sur la seconde la voyelle de sa syllabe, comme on le voit dans ces exemples :
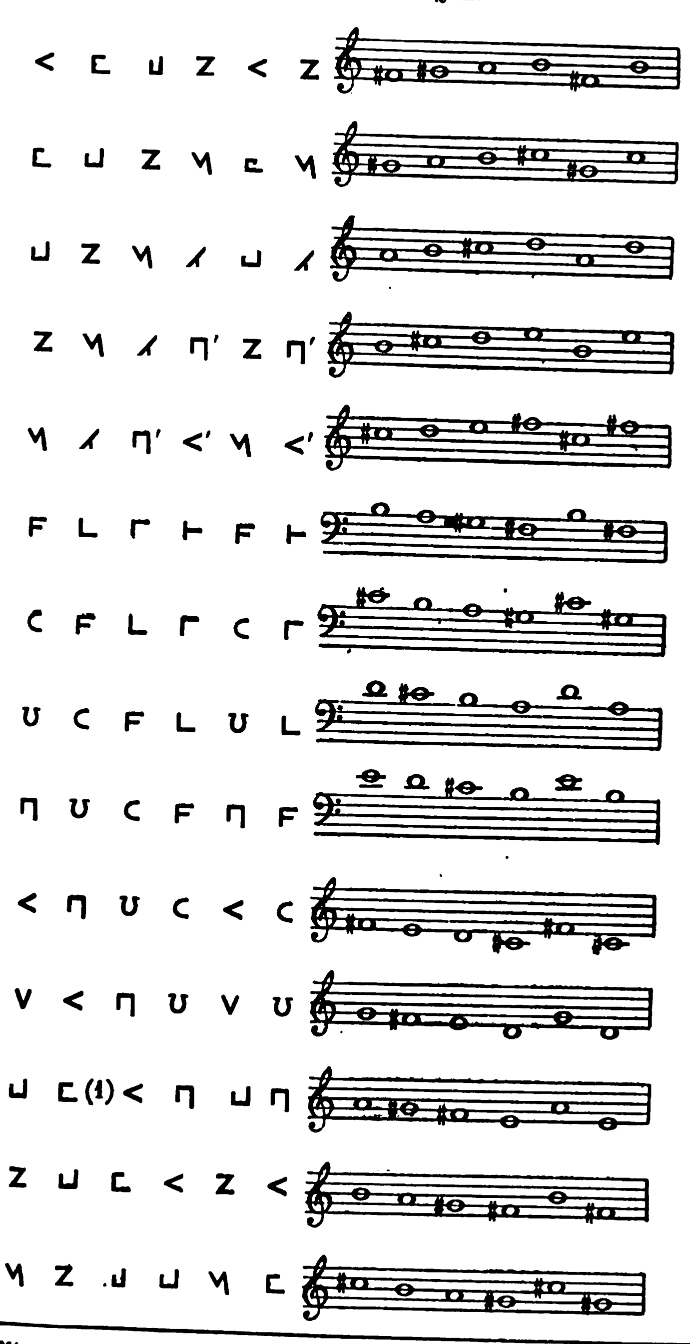


Les exercices de solmisation contenus dans le traité anonyme ne sont appliqués qu'au mode lydien : ils sont écrits avec les signes de la notation instrumentale ; cependant il y a lieu de croire qu'ils étaient aussi bien employés pour l'étude du chant que pour celle des instruments. Des exercices de même espèce se trouvent dans les solféges de la mu-

sique moderne, avec des développements plus étendus, dont le but est de former la voix aux intonations de tous les intervalles et sur tous les degrés de l'échelle, tandis que les exercices du traité anonyme n'ont pour objet que des intervalles de quartes, dans un seul mode. L'auteur de cet ouvrage fait une double classification de ces exercices ; il désigne par le nom de *synthèse* ceux dans lesquels la voix ou l'instrument font entendre tous les degrés de l'intervalle avant de le franchir par saut, et il appelle *analyse* l'opération inverse, c'est-à-dire celle où l'instrument et la voix entonnent d'abord l'intervalle de quarte, et en font entendre ensuite les quatre degrés. L'exercice ascendant s'appelait *conduite* (ἀγωγή), et le descendant avait le nom de *retraite* (ἀνάκλησις). Enfin, la succession de degrés ascendants se nommait *proslepsis*, et le saut de quarte, également ascendant, avait le nom de *proscrousis ;* on appelait *éclepsis* la suite descendante de quatre degrés, et *eccrousis* le saut descendant de quarte.
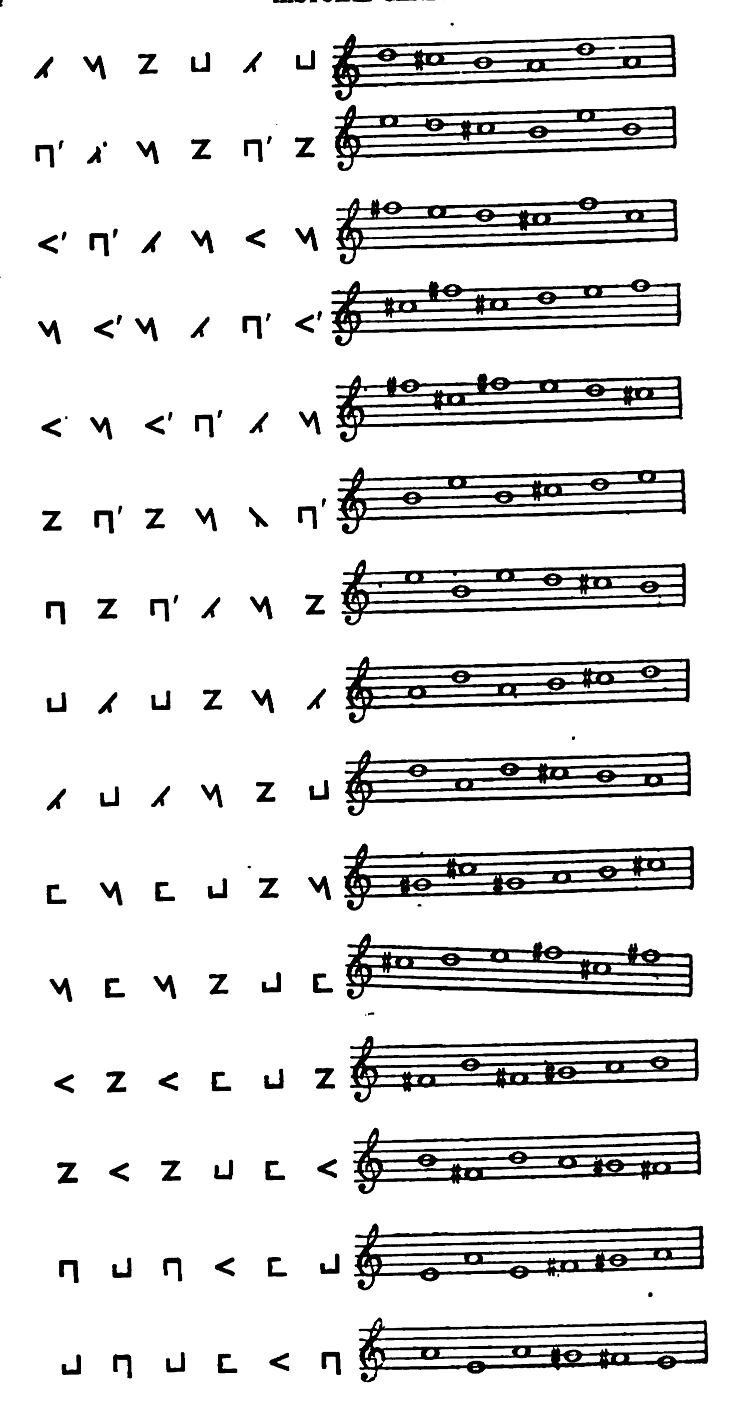
Le tableau suivant présente ces exercices dans leur notation grecque avec la traduction en notation moderne.

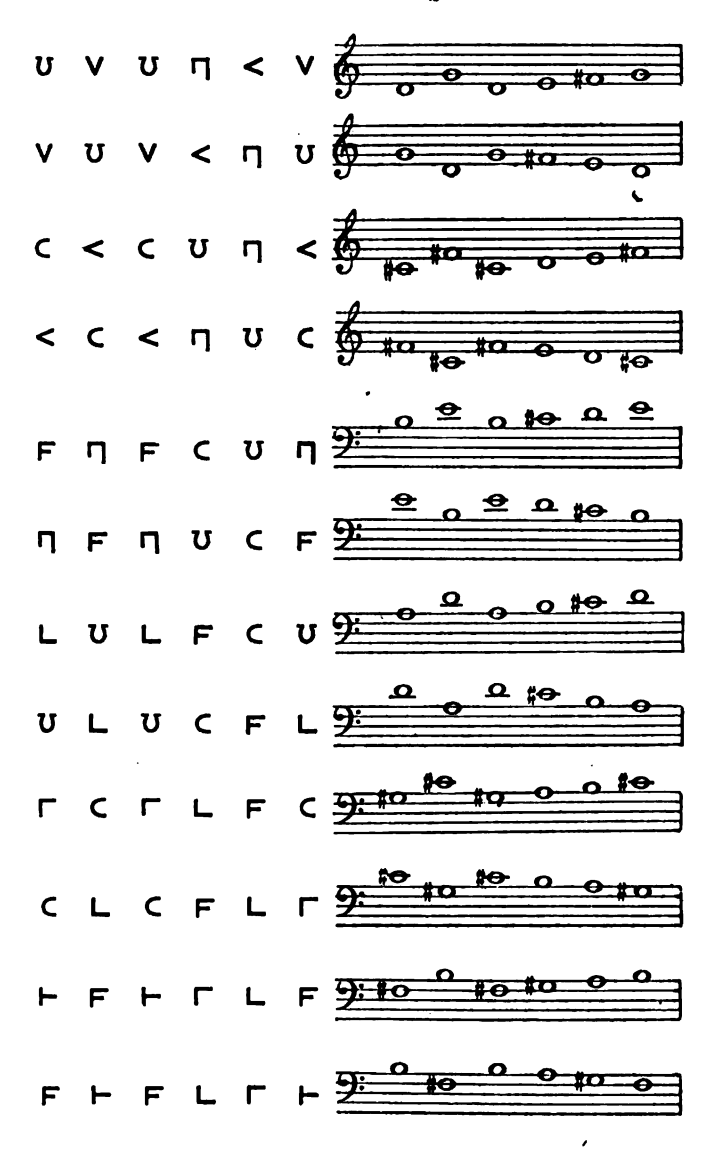


(1) Il y a ici une faute des copistes dans les manuscrits ; au lieu de la note V, *sol*, du tétracorde synemmenon, qu'ils ont écrit, il faut, suivant le mode, ⊏, *sol* ♯, du tétracorde diezeugmenon.



(1) Même faute des copistes que dans l'exercice précédent.





L'auteur de l'écrit où se trouvent ces exercices ne nous apprend pas si les élèves chanteurs à qui ils étaient destinés apprenaient préalablement la notation, si ces mêmes exercices étaient notés et mis sous leurs yeux, s'ils lisaient les signes des sons qu'ils produisaient avec la voix, ou si le maître de musique leur enseignait ces mêmes exercices par l'exemple, soit en chantant lui-même, soit en les jouant sur la lyre ou

la cithare (1). D'après ce qui a été dit au commencement de ce chapitre, il est hors de doute que l'enseignement de la musique fut traditionnel dans les premiers temps; on ne connaissait point alors d'études de solmisation semblables aux exemples qui viennent d'être rapportés. Entre l'époque d'Aristophane, dont l'autorité a été invoquée en faveur d'un enseignement purement pratique dans le Péloponnèse, et l'auteur anonyme à qui nous sommes redevables de la connaissance de ces vocalises, il y a sept à huit siècles d'intervalle : dans un si long espace, les musiciens grecs ont pu devenir plus habiles qu'ils ne l'étaient à l'aurore de leur civilisation. Telles étaient cependant les difficultés de leur système tonal et de celui de leur notation, que la méthode d'enseignement traditionnel ne dut jamais être complétement abandonnée.

Le célèbre passage du *Traité des Lois* de Platon (2), si obscur et si souvent commenté sans succès (3), fournit pourtant des renseignements dont la valeur ne peut être méconnue, en ce qui concerne l'enseignement général de la musique à Athènes, à l'époque où vivait le philosophe. On y voit que les enfants, après avoir reçu, pendant trois ans, l'instruction primaire dans les lettres, passaient trois autres années chez les maîtres de lyre, pour y apprendre les éléments de la musique. *Le maître et son élève*, y est-il dit, *doivent employer les sons agréables de la lyre, à cause de la justesse des cordes, et guider la voix d'après leurs intonations* (σαφηνείας ἕνεκα τῶν χορδῶν). Ce sens est clair : il n'est pas question là de *rendre fidèlement les sons marqués par le compositeur*, sui-

(1) Ces deux instruments sont pris indifféremment l'un pour l'autre par les auteurs grecs. On trouve dans Suidas : Κιθάρα ὄργανον μουσικόν, ἡ λύρα. Dans Hésychius, les deux mots sont aussi synonymes : Λύρα, κιθάρα.

(2) VII, p. 812.

(3) La construction énigmatique des phrases de ce passage est qualifiée d'*incohérente* par le savant helléniste God. Stallbaum (*Musica ex Platone secundum Locum Legg.* VII, p. 812): « Hoc autem et certa ratione fieri possit, expediendæ ante omnia rursus perplexior et intricatior « verborum constructio est, quippe quæ mire est ἀνακόλουθος (p. 15). »

Ce n'est pas seulement parce que la construction est embarrassée, que le passage dont il s'agit présente des difficultés d'interprétation; le choix des mots est aussi une des causes de l'obscurité du sens. Il faut lire, dans la Dissertation de Stallbaum (p. 16-17), les corrections qu'il propose pour la construction de tout le passage : elles sont hardies, mais elles donnent un sens très-clair, qui a dû être celui de la pensée de Platon.

Quant à la traduction française de M. Cousin, quoiqu'elle ait été faite avec l'aide de Nicolo Poulo, Grec de Smyrne, employé de la Bibliothèque de l'Institut, qui était musicien, elle est à peu près inintelligible, comme le texte. Le savant M. Henri Martin, qui cite ce texte, n'en a pas fait une traduction suivie et s'est borné à indiquer le sens, tel qu'il l'a saisi, des phrases séparées. (*Études sur le Timée de Platon*, t. II, p. 26.)

vant la traduction de M. Cousin. On choisissait, pour guider la voix dans ses intonations, les cordes de la lyre ou de la cithare, dont les sons étaient invariables; avantage que n'auraient pu donner ni la voix du maître, ni même les sons de la flûte, lesquels peuvent monter ou descendre sous l'influence du souffle. L'usage était donc, dans l'éducation musicale des enfants, de guider leur voix par les sons de la lyre, dans l'exécution des chants.

Nous avons maintenant à dégager la pensée de Platon de la partie la plus obscure de son texte, laquelle est ainsi traduite par M. Cousin : « Quant aux variations sur la lyre, lorsque la lyre exécute certains « traits qui ne sont pas dans la composition, *qu'on établit la symphonie « et l'antiphonie entre la densité et la rareté, la vitesse et la lenteur, « l'aigu et le grave, et qu'on arrange ainsi sur la lyre toute sorte de « variations rhythmiques,* il n'est pas besoin d'exercer à toutes ces « finesses des enfants qui n'ont que trois ans pour apprendre, le plus « promptement possible, ce que la musique a d'utile. » Cette traduction, d'accord avec les versions latines des éditions de Bekker et Ch. Schneider (Didot), lesquelles diffèrent pourtant l'une de l'autre par la forme, rend les phrases du texte dans leur contexture énigmatique. Cependant M. Cousin a saisi le sens général dans sa note sur ce passage (1), sauf qu'il s'est persuadé que Platon a voulu parler du jeu de la lyre séparé du chant; ce qui est absolument contraire à la pensée du philosophe. Il avait oublié ce que lui-même a traduit dans le deuxième livre de ce même *Traité des Lois :* « Cet emploi des instru« ments sans voix humaine est une barbarie et un vrai charlata« nisme (2). » Le sens véritable de ce passage n'est pas, comme l'a cru M. Henri Martin, d'*interdire le jeu de la lyre sur un ton différent de celui dans lequel l'air a été écrit par le poëte et est chanté par les exécutants;* jamais rien de semblable n'a existé chez les Grecs au siècle où vécut Platon (3); ce sens vrai est que le maître doit faire accompagner la mélodie par son élève telle qu'elle est notée par le poëte, πρόσχορδα κὰ φθέγματα τοῖς φθέγμασι, au grave ou à l'aigu; καὶ ὀξύτητα βαρύτητι ξύμφωνον καὶ ἀντίφωνον παρεχομένους (4), à l'unisson ou à l'octave, en évitant sur la lyre les ornements de notes plus

(1) *Œuvres de Platon*, t. VIII, p. 422-423.
(2) Même ouvrage, t. VII, p. 117.
(3) Cette question sera traitée dans la suite.
(4) La version latine de Ficin rend ξύμφωνον καὶ ἀντίφωνον par *consonum* et *dissonum*.

ou moins lentes; plus ou moins rapides, ainsi que les variations rhythmiques.

Voilà donc ce passage dont on a prétendu tirer tant de choses, y compris l'usage de l'harmonie chez les Grecs (1)! Rien de plus simple : il faut apprendre aux enfants à jouer la musique comme elle est écrite, soit à l'unisson, soit à l'octave des voix, et ne pas leur enseigner à faire des broderies de notes plus ou moins rapides sur la mélodie, ni à modifier le rhythme. Platon aurait pu, à la vérité, dire cela d'une manière plus claire; mais il n'y a pas autre chose dans ce qu'il a écrit. Pour l'objet de ce chapitre, nous y trouvons la solution de la question si, dans l'éducation générale, la notation grecque de la musique était enseignée. L'enfant devait jouer la phrase comme elle était écrite, donc il avait la connaissance des signes. Un seul point reste incertain, à savoir, si les signes correspondants aux sons étaient enseignés préalablement et dans un sens abstrait, ou si, par une méthode analogue à l'*Enseignement universel* de Jacotot, les enfants apprenaient d'abord la mélodie par l'audition, soit pour la chanter eux-mêmes, soit pour la jouer sur la lyre, et si on ne leur faisait connaître les signes des sons qu'ils produisaient qu'après leur avoir inculqué l'air dans la mémoire. Il y a lieu de croire que cette dernière méthode était celle dont on faisait usage, car elle est plus facile que l'autre. Le signe d'une intonation isolée n'a qu'une vague signification pour l'intelligence; mais les notes représentatives des sons d'un air connu se retiennent sans peine et se reconnaissent dans l'occasion. Cette distinction, simple et rationnelle, a rendu célèbre à jamais un moine du onzième siècle, qui la remit en pratique dans l'enseignement du chant de l'église (2).

L'enseignement général de la musique, dans l'éducation de la jeunesse, ne devait avoir pour objet que la pratique du chant usuel, de ses modes, et conséquemment de la notation de ceux-ci. Il est hors de doute que le chant n'était pas le même chez les habitants de la Grèce propre et chez ceux des colonies lointaines et de l'Asie Mineure. Dans la Péloponnèse même, il y avait des différences essentielles que nous révèlent les écrivains de l'antiquité, et qui étaient les conséquences des révolutions, des translations de peuples et des mélanges de races. Ainsi la musique n'était pas à Athènes ce qu'elle était à Sparte et dans l'île

(1) L'abbé Fraguier, *Mémoires de l'Académie des inscript.*, tome III. — Rochefort, *ibid.*, tome XXXVII.

(2) Guido d'Arezzo.

de Crète, parce que l'origine de leurs citoyens était différente. Dans la population athénienne vivait encore le souvenir des Phrygiens et des Lydiens, compagnons de Pélops, anciens habitants du pays. De là venait sans doute l'usage qui s'y était perpétué des deux modes dorien et phrygien. Au contraire, les Lacédémoniens et les Crétois, lesquels étaient de purs Doriens, n'admettaient dans leurs chants que le mode originaire de la Thrace, celui des hymnes d'Olen, de Philammon et de Thamyris, c'est-à-dire le seul dorien.

C'est encore Platon qui nous instruit de la diversité des modes employés dans la musique des Athéniens, lorsqu'il dit : « Comment con-« naîtront-ils (les vieillards) la justesse d'une mélodie; s'il est conve-« nable d'y employer l'harmonie dorienne ou une autre, et si le rhythme « choisi par le poëte est celui qu'il faut (1)? » La connaissance de la notation des modes dorien et phrygien était donc nécessaire aux Athéniens. Il se peut aussi que les modes lydien et ionien aient été quelquefois employés par eux, puisque Platon dit que ces modes étaient ceux dont on faisait usage dans les repas (2); mais il est vraisemblable que, dans ces occasions, les chansons et leur accompagnement par la lyre ou la cithare n'avaient pour interprètes que des musiciens de profession. On lit en effet dans le *Banquet des savants*, d'Athénée : « De l'avis de « tous, le musicien fut appelé : dès qu'il fut entré, il but un coup, prit « sa cithare et nous ravit de plaisir par l'agilité de son jeu sur l'instru-« ment, ainsi que par l'harmonieuse suavité de sa voix (3). »

Ottfried Müller dit avec raison que le mode dorien est le pur hellénique; mais il se trompe quand il ajoute qu'il fut le plus ancien des modes musicaux en usage dans la Grèce (4). Que ce mode ait été celui des chantres de la Thrace lorsque les Doriens, encore barbares, en étaient les habitants, cela ne paraît pas douteux; que ces mêmes Doriens, après avoir établi leur domination dans l'île de Crète, aient fait disparaître des chants populaires de la population primitive les éléments asiatiques qui y avaient été importés par les Phéniciens, et que le caractère du mode hellénique y soit seul resté, cela est encore certain; mais deux siècles avant que les Doriens arrivassent dans le Péloponnèse, les modes phrygien et lydien y avaient été introduits par les compa-

(1) *Les Lois*, II, p. 670.
(2) *La République*, III, p. 398.
(3) L. XIV, p. 623.
(4) *Die Dorier*, t. II, p. 310.

gnons de Pélops. Ce qui est hors de toute contestation, c'est qu'après que les Doriens, réunis aux Héraclides, se furent établis dans une partie du Péloponnèse et de l'Argolide, le mode dorien fut le seul en usage à Sparte, Argos, Mycènes, Trézène, Hermione, comme il l'était auparavant à Delphes et dans la Crète. Ottfried Müller pense qu'il en fut de même à Sicyone et à Corinthe (1); cependant il ne faut pas oublier que ces villes étaient renommées pour la culture des arts et le goût du luxe venu de l'Asie; ce qui était en opposition formelle avec les mœurs doriennes de la Laconie.

S'il n'y eut pas d'autre mode musical usité chez les Doriens que celui qui porte leur nom, comme le pense Ottfried Müller, d'après les sources où il a puisé ses renseignements, l'étude du chant, de la lyre et de la notation a dû se renfermer chez eux dans d'étroites limites, et l'on peut en conclure avec assurance que, de tous les Grecs, ils furent les moins avancés dans la culture de la musique. Réduite à ces conditions élémentaires, et dépourvue de tout moyen de variété, à peine une musique semblable est-elle un art; car il ne faut pas oublier qu'il ne s'agit pour les Doriens que du genre diatonique. Si les autres genres figurent dans les tables d'Alypius, ce n'est que pour la régularité du système général et dans un but absolument théorique. Un peuple qui repoussait les modes phrygien et lydien diatoniques, comme étrangers au caractère dorien, et qui faisait couper quatre cordes de la cithare de Timothée, comme portant atteinte à la tradition de l'heptacorde, n'a jamais pu chanter dans les cordes enharmoniques et chromatiques d'un mode. On peut donc constater ici qu'à Sparte et dans les autres parties de la Grèce purement helléniques, où le mode dorien était seul en usage, la notation de la musique ne se composait que de dix-huit paires de notes pour les cinq tétracordes, auxquelles il faut ajouter trois notes pour les cordes graves de l'hypodorien, et trois autres notes pour les cordes aiguës de l'hyperdorien, ces trois formes du mode complétant le système pour les trois genres de voix, graves, moyennes et aiguës. Il résulte de ceci que les musiciens de Lacédémone, les Crétois et les autres Doriens ne devaient savoir que la signification de vingt-quatre signes doubles.

Les Lesbiens étaient renommés dans l'antiquité pour leur habileté dans la musique : leur origine était pélasgique. L'île de Lesbos, située

(1) *Die Dorier*, t. II, p. 311.

sur les côtes de l'Asie, avait mis ses habitants en relation avec les populations phrygiennes, lydiennes et ioniennes, qui sortaient de la même souche qu'eux-mêmes, et dont les modes musicaux devaient être analogues à ceux des Lesbiens. Une colonie d'Éoliens s'était aussi établie dans l'île de Lesbos et s'était mêlée à ses habitants, dont les mœurs passaient, chez les autres Grecs, pour être corrompues. Au nombre des artistes produits par les villes de Mitylène, Méthymne, Antisse et Lesbos, les plus célèbres sont les poëtes musiciens Alcée et Sapho. La chronique de Paros, Étienne de Byzance et Plutarque placent Terpandre à la tête de ces artistes lesbiens; mais il y a des objections sérieuses qui semblent devoir faire donner la préférence à la tradition de Suidas, d'après laquelle Terpandre serait Béotien. Il fut le premier qui remporta le prix de la poésie musicale aux jeux carniens, puis il fut couronné quatre fois aux jeux Pythiques, et l'on voit, dans la chronique de Paros (1), qu'il repoussa une accusation portée contre lui devant le peuple de Lacédémone, dans la première année de la trente-quatrième olympiade : il brilla donc dans la Grèce depuis la vingt-septième olympiade jusqu'à la trente-quatrième (672 à 644 avant J.-C.). Or le fait dont il était accusé était d'avoir ajouté deux cordes à la lyre et d'en avoir porté le nombre à sept au lieu de cinq, que cet instrument avait alors à Sparte : pour sa défense, Terpandre montra au peuple une statue d'Apollon ayant à la main une lyre à sept cordes, et il fut absous. L'accusation eût été plus grave s'il eût été Lesbien, car ses chants auraient été dans des modes antipathiques aux Spartiates, et ornés de vocalises dont ils avaient horreur, Il ne faut pas oublier que Pindare a donné des éloges à Terpandre, lui attribuant l'invention des scolies et des chansons bachiques ; ce qu'il n'eût point fait si ce musicien eût été de Lesbos, car, ayant eu pour maître de musique Lasus d'Hermione, et lui-même étant essentiellement Dorien par ses sentiments religieux et patriotiques, il n'aurait pas vanté le mérite d'un artiste asiatique. La tradition d'après laquelle Terpandre serait né dans la Béotie est donc la plus vraisemblable.

Quant aux Lesbiens, la question qui nous occupe, du genre d'éducation musicale donnée aux divers peuples de la Grèce, prend chez eux plus d'extension que chez les autres, parce que leurs chants devaient avoir pour bases plusieurs modes au lieu d'un seul. Ces modes, suivant

(1) Époque XXXV.

la position géographique de l'île de Lesbos, devaient être le phrygien, le lydien, l'éolien, et peut-être le iastien ou ionien et le mixolydien. Dans les temps reculés, la notation primitive, dont on a vu l'exposé au commencement du cinquième chapitre, a été sans doute en usage chez les Lesbiens comme chez les peuples de l'Asie Mineure; mais, plus tard, le second système paraît avoir été usité dans toute la Grèce, Aristide Quintilien, à qui nous sommes redevables de la connaissance de l'autre, la présentant comme archaïque et oubliée de son temps. Cependant aucun monument de la musique des Grecs orientaux, appartenant aux temps anciens, n'étant parvenu jusqu'à nous, on ne peut faire que des conjectures sur l'emploi que ces populations ont pu faire des notations musicales. On sait seulement, par certains passages d'auteurs de l'antiquité concernant les musiciens Phrynis, Mélanippide et Timothée de Milet, lesquels ont été rapportés dans ce qui précède, que l'art était plus avancé chez eux que chez les autres Grecs. Ils étaient plus habiles dans la vocalisation, et l'on a la preuve qu'à l'époque où vécut Anacréon, l'Asie Mineure était déjà en possession d'instruments polycordes, qui, suivant la manière dont ils étaient accordés, offraient les moyens de chanter et de jouer dans les trois genres.

Des considérations qui viennent d'être exposées, on peut tirer la conclusion qu'aucun artiste musicien grec n'a eu la connaissance pratique de la notation de tous les modes, n'y ayant aucun des États de la Grèce dans lequel tous ces modes étaient en usage. La Thrace, la Macédoine, la Thessalie, la Laconie, l'Argolide et l'île de Crète bornaient le domaine de la musique aux trois formes du mode dorien; l'Attique et la Béotie ne se servaient que des modes dorien, phrygien et lydien, et le premier de ces modes, le dorien, n'a été connu des Grecs orientaux que là où s'étaient établies des colonies doriennes. Les auteurs de traités didactiques de musique seuls ont connu théoriquement le système complet de la notation. Les trop rares monuments que nous possédons d'époques postérieures à l'ère chrétienne démontrent que, dans ces temps relativement modernes, le mode lydien était devenu d'un usage général, la notation de ce mode étant la seule qu'on y aperçoive.

CHAPITRE HUITIÈME.

LE RHYTHME DE LA MUSIQUE GRECQUE, DANS SES RAPPORTS AVEC LES MÈTRES DE LA VERSIFICATION, LE JEU DES INSTRUMENTS ET LA DANSE.

Le lecteur a vu, dans le sixième chapitre de ce livre, que les auteurs grecs des traités de musique ne disent rien du temps musical proprement dit, et que, pour eux, les syllabes longues et brèves de la prosodie composent le criterium de la mesure de ce temps. Ainsi que nous l'avons dit, ces auteurs ne s'expliquent pas, sur cette partie essentielle de l'art, comme l'auraient fait des musiciens de profession : ils ne sont que métriciens. L'opuscule d'un écrivain anonyme, publié par Bellermann, est le seul ouvrage auquel nous devons la connaissance des signes par lesquels les Grecs représentaient certaines durées des sons et des silences, ou *temps vides,* dans la musique.

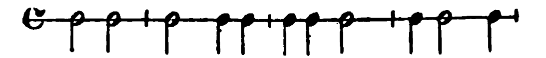
Il est hors de doute que le musicien grec devait être initié au mécanisme de tous les genres de versification, puisque, soit qu'il fût poëte-chanteur ou simplement musicien, il devait associer ses mélodies aux paroles, suivant des conditions déterminées : il y a donc obligation pour l'historien de la musique d'exposer, au moins d'une manière sommaire, les principes et les formes de la métrique hellénique. Il est d'abord nécessaire d'examiner en quoi consistait ce qu'on appelle la *quantité prosodique,* et ce qu'étaient en elles-mêmes les brèves, les longues et les douteuses, dont il est parlé si longuement dans les grammaires grecques et latines. Il ne s'agit pas ici d'approfondir les nombreuses et difficiles questions qui sont du domaine de la science de la métrique, et qui, dans ces derniers temps, ont donné lieu à des travaux considérables, où brille une remarquable érudition (1); nous devons nous borner à présenter

---

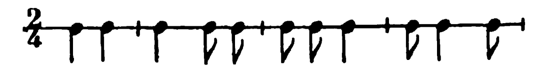
(1) *Metrik*, von August Apel. Leipsick, 1834, 2e édition, 2 vol. in-8°. — *Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker; nebst den begleiten musischen Künsten;* par A. Rossbach et R. Westphal. *Erster Theil : Griechische Rhythmik.* — 2er *Theil. erster Abtheilung : Harmonik und Melopoei der Griechen;* par R. Westphal, Leipsick, 1863. — 2er Theil, 2e *Abtheil., Allgemeine griechische Metrik*, par Westphal, Leipsick, 1865. — 3er Theil : *griechische*

au lecteur musicien des notions élémentaires suffisantes, avec autant de lucidité que nous le pourrons.

D'après l'opinion la plus répandue jusqu'à l'époque actuelle, et conformément aux règles enseignées dans les colléges, concernant la longueur et la brièveté absolues des syllabes, elles n'ont que deux valeurs, l'une longue et l'autre brève. La longue vaut deux brèves, ou, ce qui est la même chose, deux brèves équivalent à la durée de la longue : cette durée est invariable. Deux longues ou une longue et deux brèves forment une mesure binaire ; car on voit, dans les fragments du traité des éléments rhythmiques d'Aristoxène, que la valeur de deux longues est nécessaire pour former une mesure de cette espèce. Ces longues et ces brèves peuvent être disposées de diverses manières. comme on le voit dans ces exemples :



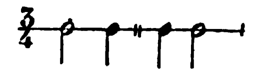
ou, si l'on prend la noire pour unité de temps :



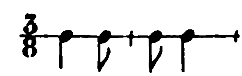
Les métriciens représentent ces durées par d'autres signes qui sont - pour la longue et ᴗ pour la brève. Les exemples qu'on vient de voir se notent donc de la manière suivante par ces signes :

- - | - ᴗ ᴗ | ᴗ ᴗ - | ᴗ - ᴗ ||

Lorsqu'une brève précédait ou suivait une longue, la mesure était ternaire et avait l'une ou l'autre de ces formes



ou celles-ci :



Metrik nach den einzelnen Strophengattungen und metrischen Stilarten, par A. Rossbach et R. Westphal, Leipsick, 1856. — *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*, par Rodolphe Westphal, comme supplément à la Rhythmique grecque de Rossbach, Leipsick, 1861. Ensemble, trois parties et supplément, en 5 vol. in-8°. — *Die Grundzüge der griechischen Rhythmik, im Anschluss an Aristides Quintilianus. Erläutert von Julius Cæsar.* Marburg, 1861, 1 vol. gr. in-8°. — *Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen.* Von Dr. J H. Heinrich Schmidt. Leipsick, 1868, 1 vol. gr. in-8°.

Les combinaisons de mesures binaires ou ternaires formées de longues et de brèves se nommaient *pied* (ποῦς). Les pieds simples étaient formés de mots de deux ou de trois syllabes. Voici leurs noms avec leurs signes métriques et la valeur musicale qui leur est attribuée dans le système de l'invariabilité des longues et des brèves. Je crois devoir donner pour exemples des mots latins, plus connus que le grec de la plupart des lecteurs.

Pieds de deux syllabes.

Spondée	− −	C ou 2/4	mūsæ.
Pyrrhique	⏑ ⏑	2/4 ou 2/8	Dĕŭs
Trochée	− ⏑	3/4 ou 3/8	mūsă.
Iambe	⏑ −	3/4 ou 3/8	Dĕō.

Pieds de trois syllabes.

Molosse	−́ − −	3/2 ou 3/4	aūdīrī.
»	− − −́	3/2 ou 3/4	
»	− −́ −	3/2 ou 3/4	
Tribraque	⏑́ ⏑ ⏑	3/4 ou 3/8	Prĭămŭs.
»	⏑ ⏑ ⏑́	3/4 ou 3/8	
»	⏑ ⏑́ ⏑	3/4 ou 3/8	
Dactyle	− ⏑ ⏑	C ou 2/4	cārmĭnă.
Anapeste	⏑ ⏑ −	C ou 2/4	Dŏmĭnī.

Bacchique ∪ - - ou ĕgēstās.

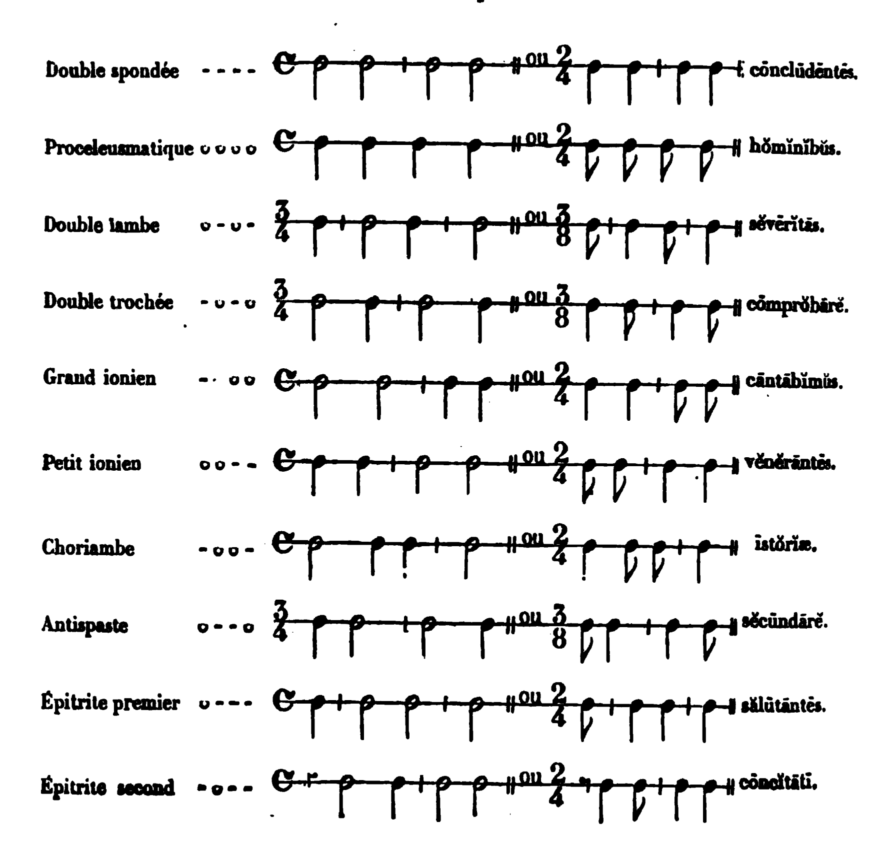
Antibacchique - - ∪ ou cāntārĕ.

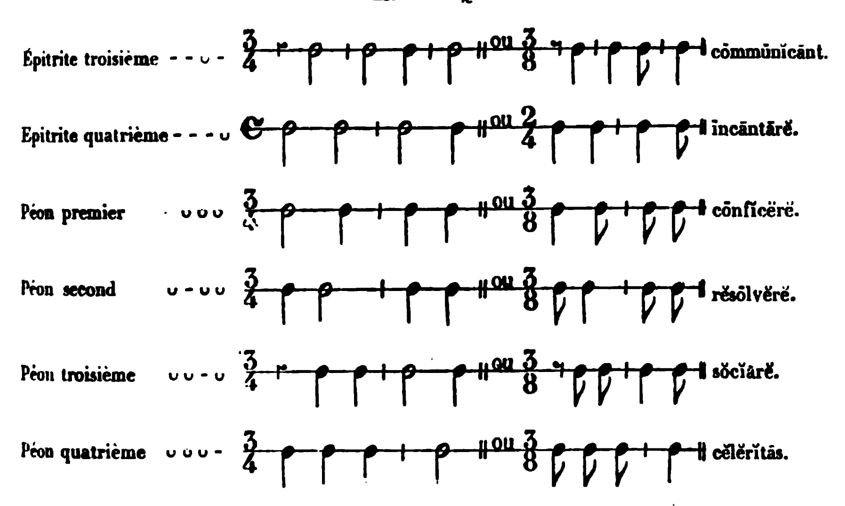
Amphimacre ou Crétique - ∪ - ou cāstĭtās.

Amphibraque ∪ - ∪ ou ămārĕ.

Les mots qui ont plus de trois syllabes forment ce qu'on appelle *pieds composés;* ces pieds sont au nombre de seize, ainsi qu'on le voit dans le tableau suivant :

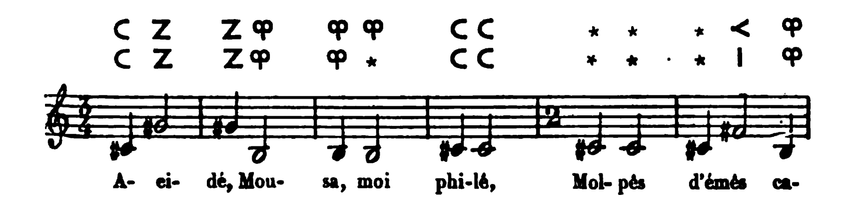
Pieds composés.
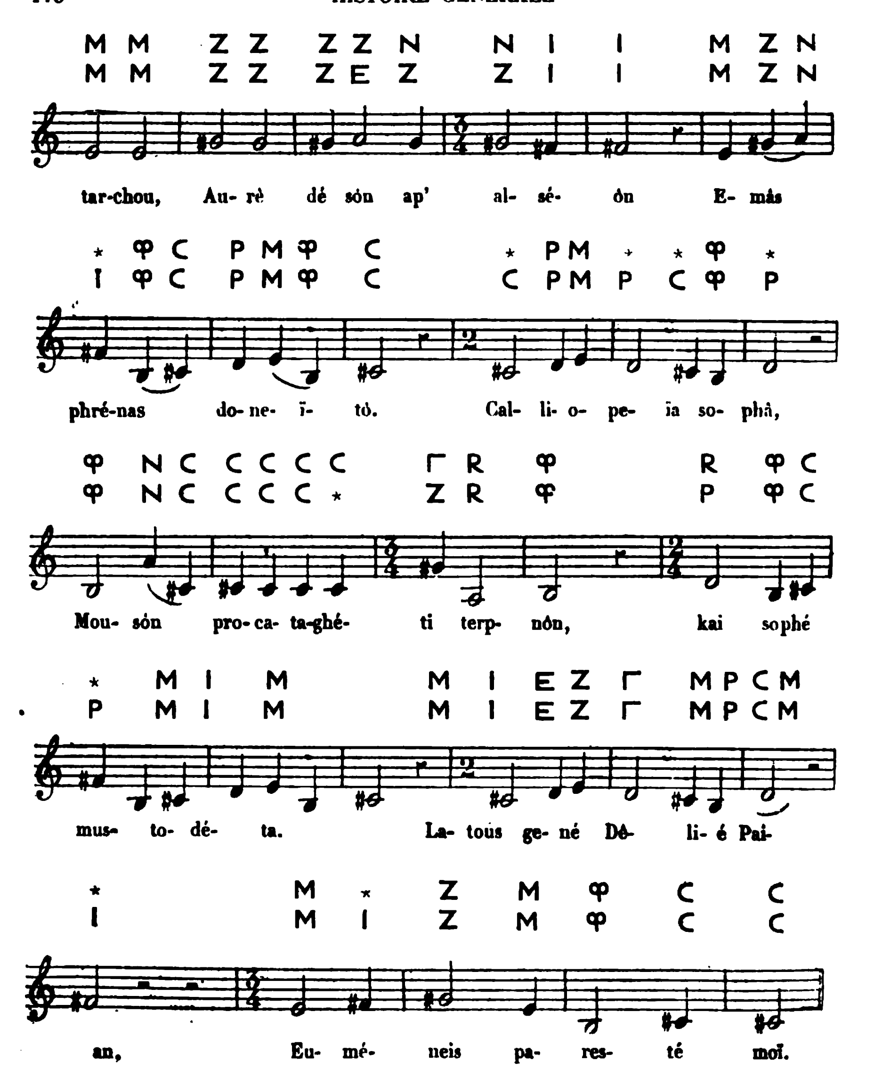




Les combinaisons de ces mètres dans les vers, suivant le système de l'invariabilité des longues et des brèves, sont incompatibles avec la régularité des rhythmes de la musique, les uns étant nécessairement en mesure binaire, les autres en mesure ternaire. Les traductions musicales de quelques hymnes grecs, faites par Burette, sont une démonstration de cette vérité. Savant helléniste et musicien, Burette n'a pu se soustraire aux exigences de ces mètres, tantôt à temps binaires, tantôt à temps ternaires, et s'est vu dans la nécessité de faire alterner ces mesures dans son interprétation. Le lecteur en jugera par un de ces morceaux, reproduit ici tel qu'il a été écrit par cet érudit (1).

Hymne à Calliope.



(1) *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, t. V, p. 2. La traduction de Burette est faite d'après les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, n° 3221, et sur deux autres manuscrits d'Oxford et de Florence. Tous trois ont des lacunes dans la notation musicale; elles sont indiquées par des astérisques. On y voit aussi quelques différences dans les signes. Burette a rempli les lacunes suivant son sentiment, de même qu'il s'est décidé dans les différences de notations. Au surplus ces choses sont de peu d'importance pour l'objet dont il s'agit; elles
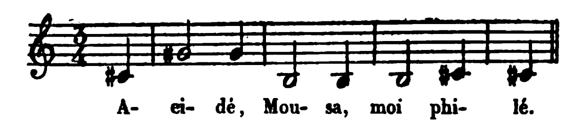


Quelques interprétations inexactes se font remarquer dans ce morceau, dont la notation grecque est d'ailleurs fautive en plusieurs endroits ; de plus, Burette s'est trompé en commençant le chant au temps

---

seront examinées dans le neuvième chapitre. Les paroles grecques sont écrites sous le chant en caractères romains, dans le but d'en rendre la lecture facile.

La notation grecque du manuscrit de Paris est au-dessus de celle des manuscrits d'Oxford et de Florence. L'hymne est dans le mode lydien.

frappé, au lieu du temps levé, qui donne un bon rhythme, comme on le voit ici :



Mais ce n'est pas ici le lieu d'examiner la contexture de cet hymne; il ne s'agit que des résultats de la théorie du rhythme basé sur les durées invariables des longues et des brèves, d'après laquelle a été faite la traduction de la musique. Les alternatives de temps binaires et ternaires qu'on y voit n'existent dans aucune musique, sauf de très-rares exceptions. Il n'est pas de peuple, si barbare qu'on le suppose, qui chante de cette manière; ceux dont les mélodies sont les plus élémentaires et réduites à la variété la plus minime d'intonations diverses, ont des rhythmes réguliers, ainsi qu'on a pu le voir dans l'introduction de cette Histoire de la musique.

Il est d'ailleurs d'autres objections de grande valeur à opposer au système absolu des métriciens : elles ont été formulées avec une remarquable puissance de logique (1). On a dit avec raison que, dans la supposition qu'une longue vaut exactement deux brèves, il n'y a dans le discours ni lenteur ni rapidité. Tout doit être prononcé dans des temps rigoureusement appréciables et qui sont les multiples exacts de la valeur d'une brève. Or, cette conséquence est absurde, car, dans la passion, on parle nécessairement plus vite que dans le calme; l'impression produite par la belle poésie ou par les mouvements d'éloquence naît sans doute de l'élévation et de la hardiesse des idées, mais il y faut aussi les oppositions de lenteur et de vitesse colorées par l'accentuation. L'accent n'est-il pas le grand interprète de nos sentiments? peut-il être jamais séparé du chant? Eh! comment voudrait-on qu'il trouvât sa place dans des combinaisons antirhythmiques de longues et de brèves, essentiellement froides, compassées et invariables dans leur durée?

Convaincus de la nécessité du principe qui attribue à la longue une durée double de la brève dans tous les pieds et dans les combinaisons de ceux-ci, les partisans des lois rigoureuses de la métrique admettent cependant l'existence de l'accent, qu'ils qualifient de *prosodique*. Ils

(1) M. B. Jullien, *De quelques points des sciences dans l'antiquité*, p. 216 et suiv.

en voient la démonstration dans l'opposition de l'*arsis* et de la *thésis*; seulement ils ne s'accordent pas sur celui de ces deux mots qui s'applique à l'accent dont il s'agit; les uns veulent que ce soit l'*arsis*, les autres la *thésis*. Toutefois la plupart des théoriciens de l'antiquité, particulièrement Aristoxène, Aristide Quintilien et Psellus, attribuent l'accent à l'*arsis*. Qu'entend-on par *accent prosodique?* est-ce une inflexion ascendante de la voix, ou une augmentation de son intensité, ou, enfin, un accroissement de la durée de la syllabe? Si ce n'est pas l'une de ces choses, ce n'est rien qu'un mot dépourvu de signification réelle; mais, suivant un grammairien latin, c'est tout cela à la fois : « *Arsis*, dit-il, est l'élévation du temps, du son et de la voix; *thésis*, « l'abaissement et certaine contraction des syllabes (1). » S'il en est ainsi, que devient la valeur invariable des longues et des brèves? Ceci nous ramène à la proposition de Denys d'Halicarnasse, déjà rapportée au chapitre sixième (p. 143) : « La rhythmique et la musique trans- « forment les syllabes, les allongent et les raccourcissent, de manière, « bien souvent, à intervertir leurs qualités (2). » Ainsi le veut la loi primordiale du langage et du chant, dans lesquels se manifestent les sentiments humains. Il ne faut pas croire néanmoins qu'il résulte de là une opposition inconciliable entre la métrique et la rhythmique : le mètre est la loi de construction des vers; la prononciation de ces vers et le chant en ont d'autres, qui sont le rhythme et l'accent.

Le rhythme (j'entends celui qui répond aux nécessités de la musique) a toutefois cet avantage sur le mètre, que ses lois sont générales en ce qu'elles exigent la symétrie de mesure, ce qui n'a point lieu dans la combinaison des pieds. D'ailleurs, le système de la métrique a des anomalies considérables qui n'existent pas dans la cadence rhythmique. Un auteur que j'ai déjà cité (3) fait à ce sujet des observations très-sensées que je crois devoir reproduire ici :

« Combien d'abord les anciens n'ont-ils pas de syllabes longues ou « brèves à volonté? et à qui persuadera-t-on qu'il y a, dans une langue « faite, tant de syllabes dont la durée de prononciation puisse varier du « simple au double?

(1) « Item *arsis* est elatio temporis, soni, vocis: *thesis* depositio et quædam contractio syllabarum. » (Marius Victorinus, dans Putsch, p. 2482.)

(2) .... Ἡ δὲ ῥυθμικὴ καὶ μουσικὴ μεταβάλλουσιν αὐτὰς [τὰς συλλαβὰς] μειοῦσαι καὶ αὔξουσαι, ὥστε πολλάκις εἰς τἀναντία μεταχωρεῖν.

(3) M. B. Jullien, ouvrage cité, p. 227.

« Les syllabes douteuses, toutefois, ne sont pas ce qu'il y a de plus « prodigieux : ce qui confond la raison et bouleverse toutes les idées, « ce sont ces longues comptées pour des brèves et ces brèves comptées « pour des longues, et cela chez tous les poëtes, à toutes les épo- « ques, et si fréquemment qu'on ne sait, en vérité, pour qui ont été « faites des règles si souvent violées.

« Il n'est pas nécessaire de citer des exemples d'Homère : c'est l'ha- « bitude de sa versification, et ses libertés, à cet égard, se résument « dans les divers emplois du mot ἕως pris tantôt comme ïambe, tantôt « comme une seule syllabe longue, tantôt comme un trochée, tantôt « comme un spondée sous la forme εἵως, etc. »

Ces fréquentes exceptions de tout genre sont appelées *licences* par les grammairiens (1) ; mais, si tant de licences ont pu être prises par les poëtes, à plus juste titre le musicien, soumis aux exigences impérieuses du rhythme et de l'accentuation mélodique, a-t-il pu enfreindre les prescriptions et modifier la nature des syllabes suivant les nécessités de son art. Reportons-nous donc aux révélations de Denys d'Halicarnasse et de Marius Victorinus, cités dans le sixième chapitre de ce livre (p. 143), et suivons les avis qu'ils nous donnent, pour traduire le petit nombre de mélodies grecques que les manuscrits nous ont conservées, si nous voulons en retrouver le caractère ; enfin, n'hésitons pas à faire, dans le travail de la traduction, ce qu'ont fait les musiciens grecs eux-mêmes, en altérant, dans les syllabes, la quantité métrique.

Ce que nous possédons d'Aristoxène, d'Aristide Quintilien et de Bacchius sur le rhythme ne s'applique pas, à vrai dire, à ce que nous appelons de ce nom en musique : tous trois sont de vrais métriciens, et le rhythme dont ils ont traité n'est que littéraire. En vain chercherait-on, dans ce que les deux premiers de ces auteurs ont écrit sur cette matière, quelque renseignement sur la nature du chant rhythmique, on n'en tirerait rien qui pût jeter quelque lumière sur ce sujet important. Le lecteur pourra en juger par le passage suivant, pris dans le traité de musique d'Aristide Quintilien ; il a spécialement le rhythme pour objet. Voici les paroles de l'auteur :

« Prenons, par exemple, le nombre *dix,* et considérons-en les divi- « sions quant à la génération du rhythme. Ce rhythme ne naîtra pas « de la division en 2 et 8 ; car le rapport quadruple n'est pas un rap-

(1) Grammaire grecque de Port-Royal, livre IX, ch. XII.

« port rhythmique. Ainsi, le rhythme total 10 ne peut se diviser de « cette manière. Si nous divisons la section 8 en 5 et 3, ce ne sera pas « encore un rapport rhythmique. Mais partageons 5 en 3 et 2 ; il est « visible que 3 comparé à 2 donne le rapport sescuple ; de sorte que le « nombre total 10 peut se composer de rapports semblables. Suppo- « sons pareillement que nous ayons divisé ce nombre 10 en 7 et 3 ; il « n'y a pas entre ces deux nombres de rapport rhythmique. Mais par- « tageons de nouveau 7 en 3 et 4, nous avons ici le rapport *surtiers*, « dont je dis que le nombre 10 est composé. Divisons-le encore en 4 et 6, « nous aurons immédiatement le rapport sescuple, qui est rhythmique. « Divisons-le autrement, en deux rhythmes de cinq temps ; s'ils sont « simples l'un et l'autre, ils ont le même rapport sescuple, qui est « tout à fait convenable. S'ils sont composés, j'en suivrai la division « comme j'ai dit tout à l'heure, et j'arriverai enfin au rhythme de dix « temps (1). »

Meibom n'a trouvé rien à dire sur ce passage dans ses notes sur le *Traité de musique* d'Aristide Quintilien ; MM. Westphal et Julius Cæsar ont également gardé le silence à ce sujet, dans leurs commentaires sur les extraits du même ouvrage relatifs à la rhythmique (2).
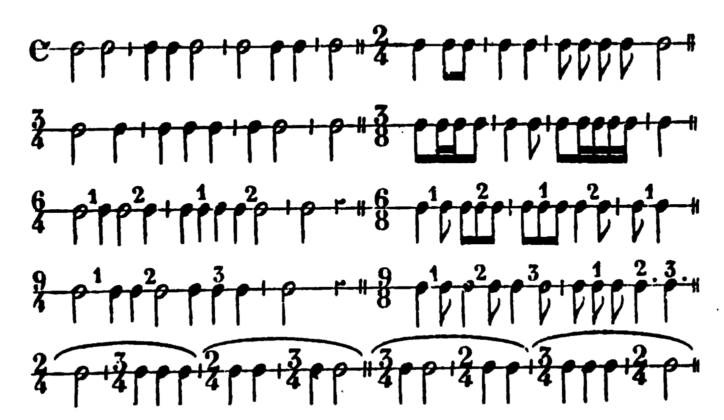
L'intérêt de la vérité historique nous oblige à moins de discrétion et nous impose le devoir de déclarer que, en ce qui concerne le rhythme musical, ce passage n'a point de sens. Nous devons ajouter qu'Aristide Quintilien, Aristoxène et les autres métriciens grecs n'entendent rien à ce genre de rhythme, ignorant tous que sa loi fondamentale est la symétrie de nombre dans les temps comme dans les périodes. A quelque époque que ce soit, s'il était possible qu'un peuple n'eût pas éprouvé les effets de cette loi, même sans la connaître, on pourrait déclarer *à priori* qu'il n'a point eu de musique, selon la signification vraie de ce mot.

---

(1) Εἰ δὲ μή, πάλιν μετασχηματίζουσιν, ἕως ἂν εἰς λόγους ῥυθμικοὺς ἡ τοῦ ῥυθμοῦ διαίρεσις καταντήσῃ· οἷον ἐκκειμένης δεκάδος θεωρείτω τὰ σχήματα, ὡς ἐπὶ ῥυθμοῦ γενέσεως. Ἐκ δυάδος μὲν οὖν καὶ ὀκτάδος οὐκ ἔσται ῥυθμός. Οὐ γὰρ ἔρρυθμος ὁ τετραπλασίων λόγος. Ὥστ' οὐδὲ ὁ δεκάσημος ἔσται ἐκ δισήμου καὶ ὀκτασήμου· μερίζω τὴν ὀκτάδα πάλιν εἰς τριάδα καὶ πεντάδα, οὐδ' οὕτως ἔσται ῥυθμικὸς λόγος· τὸν πέντε πάλιν εἰς τρία καὶ δύο· λέγω τὸν τρία πρὸς ἕκαστον τῶν δισήμων λόγον ἔχειν ἡμιόλιον, ὥστε καὶ τὸν δεκάσημον συνεστάναι διὰ τούτων.
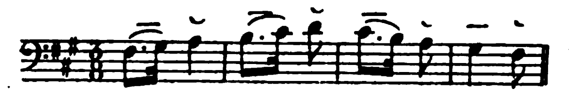
(2) Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker. Von Rudolf Westphal. Leipzig, 1861. — Die Grundzüge der griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides Quintilianus. Erläutert von Julius Cæsar. Marburg. 1861.

L'auteur anonyme, cité plusieurs fois dans les chapitres précédents, est le seul des didactiques grecs qui fournisse les éléments du rhythme musical des anciens, par les signes de notation de la durée des sons et des silences, ou *temps vides,* qu'on a vus au chapitre sixième (p. 146). Par la comparaison de ces signes avec ceux de la mesure du temps de la musique moderne, il est facile de comprendre que les Grecs ont eu comme nous les divers genres de rhythmes, et qu'ils ont pu les noter. Le lecteur a vu dans le cinquième livre que les bases de ces rhythmes sont : 1° les mesures à temps binaires divisés par 2 ou par 4; 2° les mesures à temps ternaires divisés par les mêmes nombres; 3° les mesures à temps binaires divisés par les nombres 3 et 6; 4° les mesures à temps ternaires divisés par les mêmes nombres; à quoi il faut ajouter les mesures à temps alternativement binaires et ternaires, formant le nombre 5, qui ne sont qu'un cas d'exception dans la musique moderne, mais qui, dans la musique grecque, composaient un genre particulier. Tous les rhythmes chantés de cette musique étaient donc renfermés dans les combinaisons suivantes :

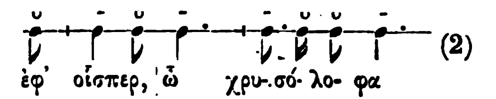


Bien que la métrique ne compte que deux valeurs de temps, la longue et la brève, dont l'une est double de l'autre, Burette, savant helléniste, guidé par son instinct de musicien, avait senti la possibilité d'un rhythme pointé, au moins dans la musique instrumentale, c'est-à-dire d'une note longue ayant trois fois la durée de la brève. Quoiqu'il n'eût pas connaissance de l'ouvrage anonyme dans lequel se trouve le signe de notation de cette valeur de temps, il en avait pressenti l'existence. Dans un de ses Mémoires, il exprime son opinion concernant la possibilité de ce rhythme *absolument inconnu*, dit-il, *dans l'ancienne*

musique vocale (1). Inconnu ! Pourquoi? Lors même que les musiciens n'auraient pas pris la liberté de modifier la valeur des syllabes, ce rhythme n'aurait pas été banni de la mélopée grecque, puisqu'il aurait été facile de conserver le rapport métrique en faisant usage de ce rhythme, comme le prouve cet exemple d'un vers trochaïque :



Moins timide que Burette, Apel, prenant à la lettre la doctrine des anciens musiciens dont parle Marius Victorinus et celle de Denys d'Halicarnasse, n'hésite pas à faire l'application du rhythme pointé au dactyle, en donnant à la longue trois fois la durée de la première brève, et faisant celle-ci moitié plus courte que la deuxième, comme dans ce vers choriambe :

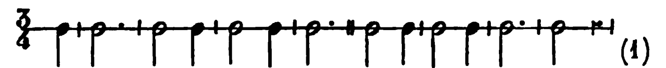


Ce rhythme, dont la qualité musicale ne peut pas être contestée, et qui est aussi prosodique, en ce sens que les brèves y sont sensiblement distinguées des longues, offre néanmoins l'exemple curieux de trois espèces de longues, sous ces formes 𝅘𝅥 · 𝅘𝅥 𝅘𝅥, et de deux espèces de brèves. Le célèbre philologue Hermann attaqua, sur ces nouveautés, la métrique d'Apel; celui-ci ne répondit pas et eut raison, car il n'eût pas converti son critique; mais la nouvelle école de rhythmiciens, MM. Rossbach, Westphal, J. Cæsar, et le docteur J.-H. Henri Schmidt, de Rostock, ont adopté le système d'Apel, qui seul, en effet, répond aux nécessités absolues de la musique. Ce dernier savant vient d'entrer dans le système d'une manière plus résolue que les autres, en y adaptant la notation des temps que le traité anonyme a fait connaître. C'est ainsi que, voulant rhythmer musicalement un vers de l'Agamemnon d'Eschyle, il le note ainsi :

ᴗ L | - ᴗ | - ᴗ | L || - ᴗ | - ᴗ | L | ʌ ||
κλόνους λογχί-μους τε καὶ ναυβά-τας ὁπλισ-μούς

(1) *Mémoires de l'Acad. des inscriptions*, t. V, p. 157.
(2) Auguste Apel, *Metrik*, 2e édition (Leipsick, 1834), t. I, p. 120.

ce qui correspond à cette notation musicale :

 (1)

En d'autres endroits, M. Schmidt emploie le signe de la longue de quatre temps ⊔, et celui du silence de trois temps ∧ surmonté de L.

Pour le rhythme, comme pour la mesure, les musiciens grecs n'avaient égard qu'aux trois genres fondamentaux appelés *dactylique, ïambique* et *péonien,* parce qu'ils représentent trois principes essentiellement différents, le premier se composant de temps égaux dans chaque pied, le second, de temps inégaux, et le troisième, pentamètre, n'étant qu'une combinaison des deux autres. Le rhythme dactylique comprenait non-seulement le dactyle, mais l'anapeste, le pyrrhique, le procéleusmatique, et le spondée simple et double : tous ces pieds appartenant à la mesure binaire. Le rhythme ïambique comprenait non-seulement l'ïambe, mais le trochée, le tribraque, l'amphimacre, dont la mesure était ternaire. Quant au genre péonique ou péonien, il renfermait, outre les quatre péons, les autres qui se forment des rapports 2 : 3, ou 3 : 2, dits *sesquialtères.*

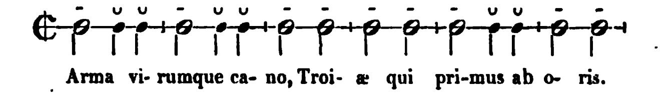
Dans chacun de ces genres purs, les musiciens grecs purent se conformer aux règles de la métrique, sans en éprouver d'obstacles pour la régularité de leurs rhythmes : il n'en était pas de même dans les rhythmes mêlés de la poésie, car il est telles de ces combinaisons où la symétrie rhythmique de temps et de phrase devient impossible pour la musique : c'est alors que la diversité de longues et de brèves, ainsi que les temps vides employés à propos, devenaient, pour le musicien compositeur, des nécessités impérieuses. Il a pu même arriver dans maintes circonstances qu'une longue ait été transformée en brève, et la brève en longue; car l'accent musical a bien plus de force que celui du langage. L'usage du temps vide était aussi de nécessité absolue dans les vers *catalectiques,* trop courts d'une syllabe, ou longue, ou brève, pour la cadence rhythmique.

A l'égard du mouvement, ou vif ou lent, de la mélodie, il était désigné, en général, par les mots *rhythmikê agôgê*, c'est-à-dire conduite rhythmique. Cette conduite était lente ou vive, en raison de la nature du vers, du sujet et du sentiment exprimé. Le même chant

(1) *Die Eurhythmie in der Chorgesängen der Griechen*, p. 31.

pouvait varier plusieurs fois de mouvement; mais, dans ces mutations, les proportions étaient toujours gardées entre les temps des pieds. Ces variations de mouvement dans le chant des airs, chez les Grecs, étaient une tradition asiatique existant chez la race arienne, comme on l'a vu dans l'histoire de la musique indienne, au cinquième livre; elle existait aussi chez la race sémitique, où l'on remarque encore dans le chant populaire de fréquentes alternatives de vitesse et de lenteur. La tradition s'en est également perpétuée chez les Grecs de l'Asie Mineure et des îles Ioniennes.

Après avoir éclairci les questions les plus obscures et les plus controversées, en ce qui concerne les rapports du rhythme musical avec les règles métriques et rhythmiques de la versification, il reste à voir quelles pouvaient être les applications des espèces diverses de longues et de brèves aux formes variées des vers, et spécialement aux vers lyriques. Nous avons dit déjà qu'aucune difficulté n'existe pour la régularité du rhythme musical dans les vers composés de pieds uniformes, sauf pour la terminaison, qui sera analysée tout à l'heure. Commençons par l'hexamètre, composé de dactyles et de spondées, et terminé par ce dernier pied, comme dans ce vers de Virgile :

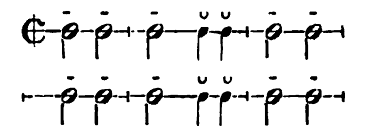


Ce rhythme a de la force musicale par la disposition des temps, mais il manque de symétrie dans les phrases, et il ne peut en être autrement. Au surplus le vers hexamètre, bien que noble et harmonieux, ne se chantait que comme une sorte de déclamation accentuée, assez semblable à notre récitatif, et sans l'accompagnement de la lyre. Ce fait sera établi d'une manière plus développée dans la partie de cette histoire relative aux divers usages de la musique chez les Grecs.

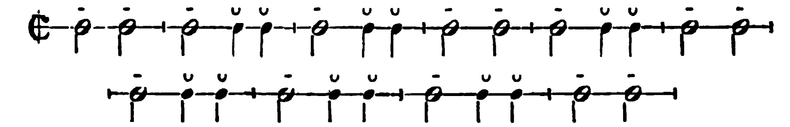
L'inconvénient de l'absence de cadence périodique, au point de vue du chant, se trouve aussi dans les autres formes du rhythme égal, à l'exception d'un seul, dont il sera parlé tout à l'heure. Tous ces vers, composés de dactyles et de spondées, manquent de symétrie et de correspondance dans les pieds, ainsi que cela se voit au premier aspect dans le *pentamètre,* dont le nom indique qu'il est composé de cinq pieds. Sa disposition est : deux dactyles, un spondée, deux dactyles, comme on voit dans cet exemple :



Le *phérécratien*, composé d'un spondée, un dactyle, un spondée, paraît d'abord tout aussi opposé au sentiment de la période musicale, puisqu'il ne fournit qu'une phrase de trois mesures ; cependant on peut en faire un rhythme régulier en groupant les vers deux par deux, ce qui produirait une période de deux phrases égales de trois, comme dans cet exemple :



Le plus défectueux de tous les mètres à temps égaux, pour le rhythme musical, est le *dactyle tétramètre,* composé de deux vers, le premier de six pieds, le second de quatre. La disposition des pieds y présente un grand désordre, ayant d'abord un spondée suivi de deux dactyles, puis un spondée, un dactyle et un spondée : le second vers a trois dactyles suivis d'un spondée. Voici un exemple de ce mètre composé :



De tous les mètres à temps égaux, le plus satisfaisant, pour le rhythme de temps et de périodes de la musique, était celui des vers *adoniens*, qui devaient former un sens complet de deux en deux. Le premier de ces vers est composé de huit pieds, le second de six. Le rhythme de ce mètre est d'une régularité parfaite dans les deux vers, car les dactyles et les spondées s'y suivent alternativement et sans interruption. Il est facile de former, avec les deux vers, deux périodes musicales de quatre phrases composées de quatre mesures chacune, par le moyen d'une ritournelle de deux mesures et du même rhythme exécutée par la cithare après le second vers, puisque le sens était complet. Voici un exemple de cette disposition :

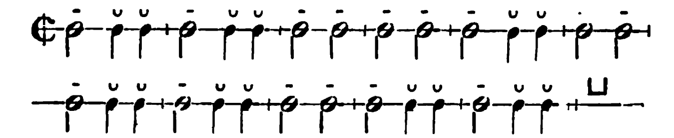
Ritournelle

De toutes les formes de vers à temps égaux, l'hexamètre et le pentamètre furent ceux dont l'usage était le plus fréquent chez les Grecs. L'hexamètre était seul admis dans la poésie épique : ainsi que nous l'avons dit, ce genre de poésie n'était pas chanté par une mélodie proprement dite ; on n'y appliquait qu'une déclamation soutenue et accentuée à laquelle ne s'ajoutaient jamais les sons d'un instrument.

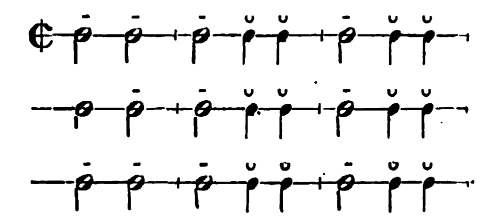
Le pentamètre fut particulièrement en usage dans l'élégie, composée de distiques dont le premier vers était un hexamètre et le second un pentamètre. Après celui-ci, on faisait un repos égal aux temps du sixième pied de l'hexamètre, afin de rétablir l'équilibre, et ce temps vide du vers était rempli par le jeu de la flûte qui accompagnait le chant. Toutefois on n'a, sur l'élégie, son usage et son mode d'exécution, que des renseignements incomplets et même contradictoires. On a cru en trouver l'origine dans les *nœniæ* ou chants funèbres des Lydiens, ce qui est assez vraisemblable, ceux-ci ayant été toujours accompagnés de la flûte, dont l'usage était général dans l'Asie Mineure longtemps avant que cet instrument eût pénétré dans la presqu'île de la Grèce. Cependant l'élégie, qui eut d'abord un caractère triste et sombre, puisqu'elle fut bannie pour cette cause des fêtes publiques par les amphictyons (1), prit ensuite un caractère martial dans les chants de Tyrtée et de Callinus et trouva même sa place dans les joyeux banquets. La plupart de ces élégies, y compris celles de Mimnerme et de Saccadas, appartiennent au septième siècle avant l'ère chrétienne : il n'en est parvenu jusqu'à nous que des fragments fort altérés. Certains passages d'écrivains de l'antiquité semblent indiquer qu'elles étaient chantées ; suivant d'autres, elles auraient été seulement récitées d'un ton soutenu et accentué, comme les poëmes épiques. Quant à l'accompagnement de la flûte, il est incertain, dans le cas où les élégies auraient eu une mélodie propre, si l'instrument la jouait conjointement avec le chanteur, ou s'il ne faisait entendre que le prélude et les ritournelles. Si la poésie était récitée et non chantée, on ne comprend pas quel pouvait être l'emploi de la flûte, à moins que, semblable au murmure de nos orchestres pendant certains passages du dialogue des mélodrames, elle n'eût accompagné la récitation de l'élégie de quelque mélodie mélancolique. La solution de la plupart de ces difficultés ne peut guère être espérée ; on

(1) Pausanias, X, VII, 3.

peut comprendre seulement que, si les élégies étaient chantées ou jouées sur la flûte, leur rhythme périodique ne pouvait être que vague et languissant, étant composé de deux phrases de six mesures, comme on le voit dans cet exemple :

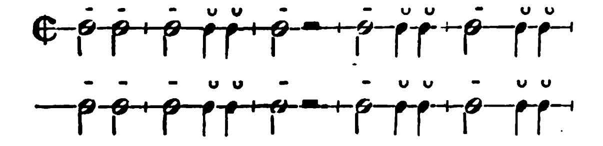


Les vers *glyconiens*, composés d'un spondée et deux dactyles, offraient un rhythme périodique dont la régularité était satisfaisante pour la musique, formant trois phrases de trois mesures disposées dans un ordre identique, le sens étant complet à la troisième mesure de la dernière phrase. Voici un exemple de ce rhythme :



Au premier aspect l'*asclépiade*, vers de dix pieds, et le dernier des rhythmes à temps égaux, semble présenter un désordre complet, au point de vue musical ; on en peut juger par cet exemple :

Cependant, si l'on coupe le vers en deux pentamètres, on verra que la correspondance rhythmique est satisfaisante pour le chant. Voici cette disposition :



Le genre ïambique tire son nom de l'*ïambe,* dont l'invention est at-

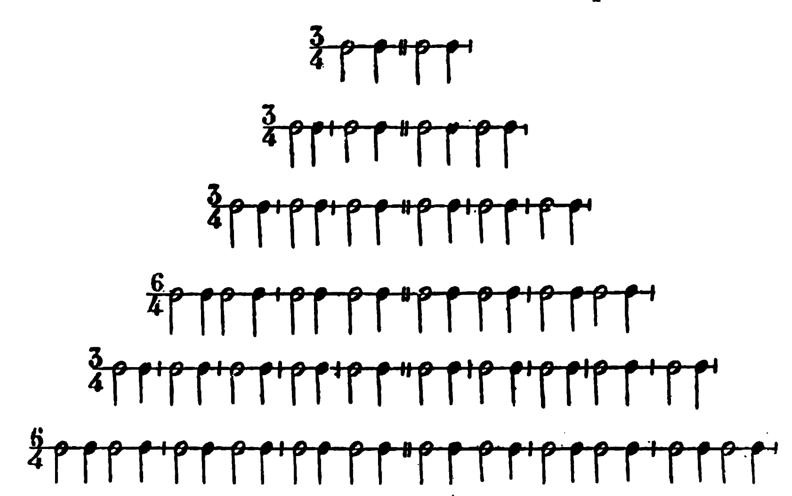
tribuée au poëte Archiloque, le plus célèbre entre tous, après Homère. Il naquit à Paros, dans l'île de ce nom. L'époque précise où il vit le jour n'est pas connue, mais, d'après divers rapprochements, il paraît avoir fleuri entre la XXV[e] et la XXXVII[e] Olympiade (680-630 avant J.-C.). Ses ouvrages inspirèrent aux Grecs autant d'admiration pour son génie que d'aversion pour la méchanceté de son caractère, qui s'y révélait en cent endroits. Bien qu'il ne s'élève pas de doute sur ses droits à l'invention de la poésie ïambique, il y a lieu de croire que son principe, c'est-à-dire le rhythme de temps inégaux, était connu longtemps avant lui chez les populations phrygienne, lydienne et ionienne, qui ont dû en faire usage dans les fêtes de Cybèle, où la musique avait un mouvement animé que rhythmaient les instruments de percussion. Le principe du rhythme des temps inégaux se voit donc en remontant à la plus haute antiquité, et les mètres des hymnes védiques en présentent de nombreux exemples. Les Aryas de l'Oxus, ancêtres de ceux de l'Indus, ont, sans aucun doute introduit ce principe dans les lieux où se sont portées leurs émigrations, et en particulier dans l'Asie Mineure. L'invention d'Archiloque a dû se borner à l'application de l'inégalité des temps à la poésie.

On a vu, au commencement de ce chapitre, les deux combinaisons primitives de l'inégalité de temps dans les pieds appelés *ïambe* et *trochée*. La poésie grecque a des formes de vers dont le rhythme a pour base chacun de ces pieds, pris isolément; elle en a d'autres où ces pieds se combinent, de même que le dactyle, le spondée et l'anapeste dans le système des temps égaux. Le genre ïambique comprend les mètres de l'ïambe et du trochée. La poésie grecque a des vers ïambiques de diverses mesures, ainsi qu'on vient d'en voir des dactyliques.

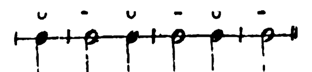
Le mètre trochaïque pur, qui commence toujours par le temps frappé, peut être classé en six espèces, que les nouveaux rhythmiciens rangent par hémistiches de cette manière :

Monopédique - ∪ ||
Dipédique - ∪ | - ∪ ||
Tripédique - ∪ | - ∪ | - ∪ ||
Tétrapédique ou dimètre - ∪ - ∪ | - ∪ - ∪ ||
Pentapédique - ∪ | - ∪ | - ∪ | - ∪ | - ∪ ||
Hexapédique ou trimètre ∪ - - ∪ | - ∪ - ∪ | - ∪ - ∪ ||

D'où il résulte que tous les vers trochaïques purs peuvent être représentés musicalement comme on le voit dans ces exemples :



Le mètre ïambique ◡ - ◡ - ◡ - peut être considéré sous deux aspects, à savoir, comme commençant à la *thésis* ou au temps levé, ainsi qu'on le voit dans cet exemple :



et à l'*arsis*, ou au temps frappé, comme ici :



Ces deux rhythmes sont également musicaux; le choix entre eux ne peut être déterminé que par la contexture des vers, dans les rhythmes mêlés, où le genre dactylique se combine avec l'ïambique.

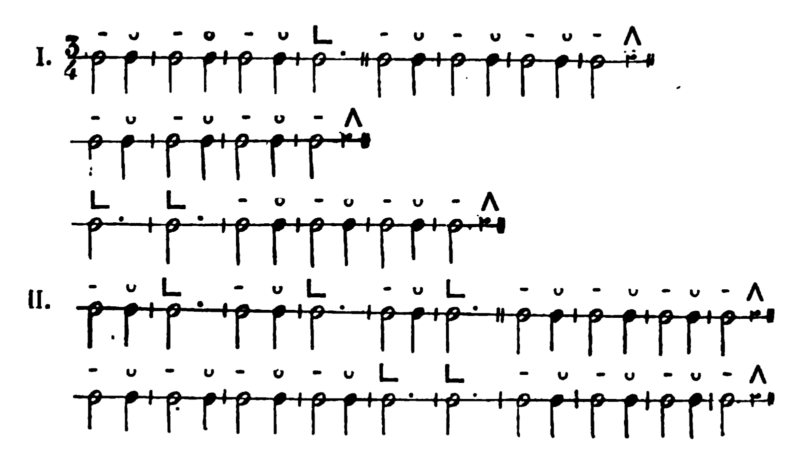
La musique moderne a, dans son système de mesure, plusieurs manières de noter les rhythmes trochaïque et ïambique, dont elle peut faire usage, en raison de la construction des vers grecs auxquels la notation s'applique. Par exemple, si les rhythmes trochaïque ou ïambique sont continus ou ne sont interrompus que par un spondée, la mesure ternaire doit être choisie, comme elle l'était nécessairement par les musiciens grecs. Nous trouvons une application de cette règle dans la troisième strophe de la partie lyrique du premier acte de l'*Agamemnon*

d'Eschyle (v. 146 et suiv.), laquelle est scandée de cette manière par M. J.-H. Henri Schmidt (1) :

I. -∪ | -∪ | -∪ | L || -∪ | -∪ | -∪ | -Λ ||
-∪ | -∪ | -∪ | -Λ ||
L | L | -∪ | -∪ | -∪ | -Λ ||

II. -∪ | L | -∪ | L | -∪ | L | ∪ | -∪ | -∪ | -Λ ||
-∪ | -∪ | -∪ | -∪ | L | L | -∪ | -∪ | -∪ | -Λ ||

Dans le troisième vers et dans le cinquième, se trouvent des spondées, et, dans le premier et le quatrième, des longues isolées, qui rompraient le rhythme si leur valeur n'était augmentée d'un tiers; il est donc évident que la strophe doit être mesurée en 3/4 ou en 3/8. Remarquons cependant que cette dernière mesure est employée d'une manière spéciale pour les mouvements lents dans notre musique, et que la mesure à 3/4 est d'un usage plus fréquent pour les mouvements animés, lesquels conviennent mieux à la poésie (2). Voici donc la notation de la strophe d'Eschyle telle qu'elle était vraisemblablement rhythmée chez les Grecs :



Les mêmes circonstances se rencontrent pour le mètre ïambique dans la première strophe de la partie lyrique du deuxième acte de la même

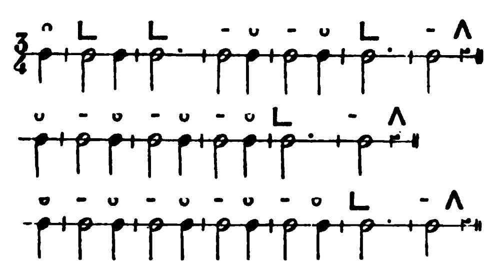
(1) *Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen*, p. 153.

(2) Apel, Bellermann, MM. Rosbach, Westphal et Henri Schmidt, partagent la même erreur à ce sujet, se persuadant que les mesures à 2/4 et à 3/8 sont d'un mouvement plus rapide que les mesures marquées ₵ et 3/4.

tragédie (v. 367 et suiv.). Nous ne donnons ici que le rhythme des trois premiers vers, lequel suffit pour faire comprendre le système rhythmique de toute la strophe et de l'antistrophe (1).

I. o | L | L | -o | -o | L | -Λ ||
o | -o | -o | -o | L | -Λ ||
• | -o | -o | -o | -o | L | -Λ ||
etc.

Les mêmes rhythmes en signes musicaux :



La grande difficulté, pour l'unité rhythmique, consiste dans le mélange des dactyles aux ïambes et aux trochées, car c'est le rhythme de la mesure binaire qui, dans ce cas, fait obstacle au sentiment du rhythme ternaire, auquel l'oreille s'est accoutumée. Quand ces deux rhythmes ont tour à tour une certaine durée, on peut être certain que les musiciens grecs les caractérisaient franchement l'un et l'autre. Nous ne devons donc pas hésiter à changer de mesure en pareille occasion, l'effet rhythmique de la poésie ne pouvant être rendu que par ce moyen. Prenons encore pour exemple une partie de la deuxième strophe du chœur dans le quatrième acte de l'Agamemnon d'Eschyle (v. 1008 et suiv.). Là, le mètre trochaïque est suivi, sans interruption, sur les six premiers vers ; puis vient un vers dactylique de huit pieds, et la strophe est terminée par un vers trochaïque (2). Voici ce passage :

(1) Cf. M. H. Schmidt, ouvrage cité, p. 161.

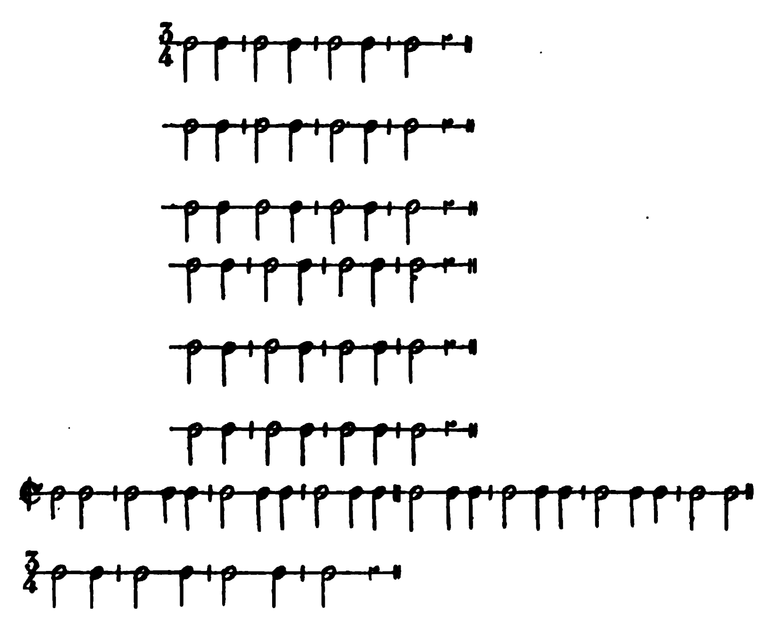
(2) Les vers d'Eschyle ont, en cet endroit, une singulière force rhythmique ; nous croyons devoir les reproduire ici :

Καὶ τὸ μὲν πρὸ χρημάτων
Κτησίων ὄκνος βαλὼν, σφενδόνας ἀπ' εὐμέτρου
Οὐκ ἔδυ πρόπας δόμος,
Πημονᾶς γέμων ἄγαν· οὐδ' ἐπόντισε σκάφος.
Πολλά τοι δόσις ἐκ Διὸς ἀμφιλαφής τε καὶ ἐξ ἀλόχων εὐπετειᾶν
Νῆστιν ὤλεσεν νόσον.

« Une prudente crainte sacrifie quelque chose de la charge de l'opulence ; cette perte suffit,

II. - ᴗ | - ᴗ | - ᴗ | - Λ ||
- ᴗ | - ᴗ | - ᴗ | - Λ ||
- ᴗ | - ᴗ | - ᴗ | - Λ ||
- ᴗ | - ᴗ | - ᴗ | - Λ ||
- ᴗ | - ᴗ | - ᴗ | - Λ ||
III. - ᴗ | - ᴗ | - ᴗ | - Λ ||
- - | - ᴗ ᴗ | - ᴗ ᴗ | - ᴗ ᴗ || - ᴗ ᴗ | - ᴗ ᴗ | - ᴗ ᴗ | - - ||
- ᴗ | - ᴗ | - ᴗ | - Λ ||

Le rhythme musical de cette partie du chœur devrait donc être comme on le voit ici :



Mais, quand le rhythme ïambique ou trochaïque se mêle, sans ordre régulier, avec le genre dactylique, il est indispensable de maintenir l'unité de mesure, soit binaire, soit ternaire, suivant la prépondérance du genre dactylique ou ïambique dans la poésie. Le rhythme qui occupe la place la plus importante dans les vers détermine la mesure, et les valeurs de temps de l'autre rhythme subissent une modification qui augmente ou diminue la durée des syllabes.

« même légère, et la famille échappe au naufrage, malgré l'assaut de l'infortune, et le navire « n'est pas englouti dans les vagues. Les dons abondants de Jupiter, ces fertiles moissons dont « les sillons se couvrent chaque année, sont le remède assuré de la famine. »

(Traduction de M. Alexis Pierron.)

Les vers *alcaïques* de plusieurs espèces, le *saphique* et le *phérécratien* ont des rhythmes dans lesquels le genre dactylique est prédominant, d'où il résulte que, dans le chant de ces vers, la mesure est à temps binaires et que le trochée doit être soumis à une légère altération rhythmique.

Le vers alcaïque de première espèce a cette forme :

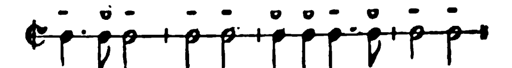
- - | ◡ - | - - | ◡ ◡ - | ◡ - ||

Ainsi qu'on le voit, deux ïambes seulement donnent, dans ce vers, le sentiment du rhythme ternaire; tout le reste est à deux temps : il faut donc ramener les deux ïambes à la mesure binaire, en leur conservant néanmoins le caractère des temps inégaux, ce qui ne peut se faire que par le rhythme pointé, comme on le voit ici :

Une modification semblable a lieu dans le vers saphique, dont la forme est celle-ci :

- ◡ | - - | - ◡ ◡ | - ◡ | - ∧ ||

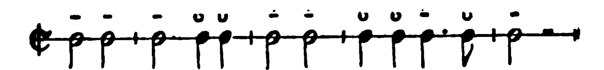
Son rhythme musical se voit dans cet exemple :



Enfin, le vers phérécratien a cette forme :

- - | - ◡ ◡ | - - | ◡ ◡ - | ◡ - ||

et son rhythme musical est celui-ci :



Ces exemples démontrent que la modification consiste, dans le rhythme de cette espèce, à diminuer un peu la durée de la longue et de la brève dans le trochée et dans l'ïambe, pour les ramener à la mesure binaire qui domine dans le vers. Le contraire a lieu quand c'est le genre ïambique qui est prépondérant, et lorsque le spondée n'apparaît

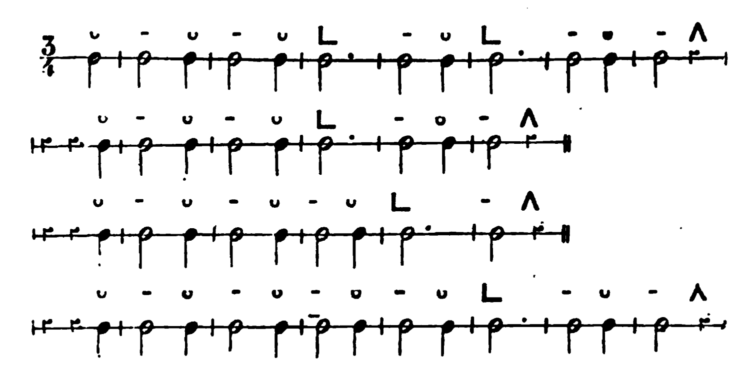
que rarement : dans ce cas, une des longues est augmentée d'un tiers. Prenons pour exemple les quatre derniers vers de la deuxième épode de la Xe Pythique de Pindare; leur rhythme est celui-ci :

∪ | – ∪ | – ∪ | – – | ∪ – | – ∪ | – ∧ ||
∪ | – ∪ | – ∪ | – – | ∪ – ||
∪ | – ∪ | – ∪ | – ∪ | – – ||
∪ | – ∪ | – ∪ | ∪ | – ∪ | – – | ∪ – ||

On ne pourrait rhythmer ces vers musicalement en mesure ternaire sans augmenter une des longues d'un tiers, et l'on devrait les scander ainsi :

∪ | – ∪ | – ∪ | L | – ∪ | L | – ∪ | – ∧ ||
∪ | – ∪ | – ∪ | L | – ∪ | – ∧ ||
∪ | – ∪ | – ∪ | – ∪ | L | – ∧ ||
∪ | – ∪ | – ∪ | ∪ | – ∪ | L | – ∪ | ∧ ||

Ce qui revient à ce rhythme musical :

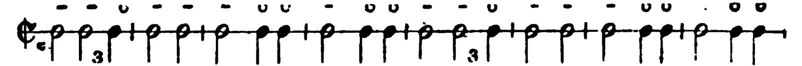


Ce même rhythme pourrait se noter également bien dans la mesure à 6/8, comme on le voit ici :

Lorsque des dactyles sont combinés avec des trochées, comme dans les vers alcaïques de troisième espèce, la mesure doit être binaire, et les ïambes ou trochées doivent prendre la proportion sesquialtère ou de triolets : ils forment alors des pieds de péons. En voici un exemple :

– – ∪ | – – | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – – ∪ | – – | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ ||

Le rhythme musical est, de toute nécessité, celui-ci :



Dans ces règles rhythmiques se trouve la solution de toutes les difficultés qui, jusqu'à ce jour, ont fait un obscur problème de l'accord du rhythme de la musique avec la métrique de la versification grecque. La cause de ces difficultés se trouve dans le principe absolu de cette métrique : *la durée de la longue est double de la brève; deux brèves équivalent à la longue.* Bon pour la formation des pieds métriques et la construction des vers, ce principe, non-seulement n'est pas applicable au chant de ces mêmes vers, mais il y devient un obstacle invincible ; car, si les deux valeurs de temps dont il s'agit sont invariables, la synthèse des deux éléments constitutifs des vers, le temps binaire et le ternaire, n'est pas possible. Pour donner une base solide à la rhythmique de la poésie grecque appliquée à la musique, il faut écarter d'abord ce qu'il y a de trop absolu dans la règle de la métrique et s'attacher à la conciliation des deux principes d'égalité et d'inégalité des temps qui régissent toute la versification des Grecs. Or cette conciliation ne peut se faire que de deux manières, à savoir, en augmentant ou en diminuant la durée de certaines syllabes, lorsque les deux principes sont réunis dans le même vers. Il ne s'agit plus que de déterminer les circonstances dans lesquelles les modifications de durée seront faites, et d'après quels procédés. Nous venons de faire connaître en quoi consistent les unes et les autres. L'énoncé des règles est fort simple : quand les pieds à deux temps dominent dans le vers, et quand il s'y trouve des dactyles ou des anapestes, on réduit les ïambes et les trochées au temps binaire par le rhythme pointé ou par la proportion sesquialtère des triolets; quand les pieds à temps inégaux caractérisent le vers, on augmente d'un temps la première longue d'un spondée, ou même les deux longues. Il n'existe pas de pièce de poésie lyrique qu'on ne puisse ramener à l'unité de mesure par ces procédés.

Si l'on hésitait à croire que les musiciens grecs aient fait subir des altérations semblables à la valeur des syllabes, nous repousserions victorieusement ce doute par les textes de Denys d'Halicarnasse et de Marius Victorinus cités précédemment, textes dans lesquels les espèces diverses de longues et de brèves sont établies avec précision comme l'œuvre des musiciens. Nous rappellerions aussi les substitutions de syllabes longues

aux brèves, faites dans certains vers par Archiloque, puis par Eschyle, pour en augmenter l'effet. A défaut de ces autorités, nous n'en aurions pas moins la certitude que les chants des Grecs ont dû être soumis à la loi universelle de l'unité de mesure, qui se trouve même dans ceux des peuplades sauvages. On admet sans difficulté que l'oreille de ces mêmes Grecs dut avoir une exquise sensibilité pour avoir produit des œuvres poétiques si harmonieuses, et l'on voudrait que, par respect pour une règle de convention, ils aient pu supporter sans dégoût l'alternative boiteuse et choquante d'un chant qui aurait incessamment passé d'un rhythme à un autre, sans symétrie, sans ordre et sans cadence! Ils eussent cependant été condamnés à n'entendre que des mélodies de cette espèce, si la doctrine des métriciens eût prévalu, et si l'instinct des poëtes-chanteurs n'eût été mieux avisé.

CHAPITRE NEUVIÈME.

LA MÉLOPÉE DES GRECS.

Les Grecs donnaient le nom de *mélopée* (μελοποΐα) à la composition des chants de toute espèce. Aristide Quintilien, après avoir établi que la mélopée est l'art de composer des chants (μελοποΐα δὲ δύναμις κατασκευαστικὴ μέλους), distingue, dans un autre passage, la mélopée de la mélodie, disant que la première est l'indice ou le sujet du chant, et que l'autre en est la réalisation. Ces deux propositions ne s'accordent guère, car, si la mélopée est l'art de composer des chants, elle est implicitement la mélodie. Ces défauts de rectitude dans l'énoncé des principes se rencontrent à chaque instant chez les auteurs grecs d'écrits sur la musique. Les auteurs des traités de musique que nous possédons font des classifications de ces chants et de leurs diverses parties, auxquels ils donnent des noms qui ne s'accordent pas toujours. Les règles qu'ils énoncent, en ce qui concerne ce genre de composition, sont assez obscures et d'une application difficile; mais, comme pour tout le reste de l'art, ils se gardent d'appuyer ces règles par des exemples de formation des phrases, en raison du caractère de chaque genre de mélodie et de leur destination spéciale. Cette abstention persistante de tout ce qui est relatif à

la musique pratique, chez ces écrivains, confirme l'opinion, déjà émise dans ce livre, qu'ils n'étaient pas musiciens de profession. Ajoutons que si leurs règles étaient aussi absolues qu'ils le disent, la composition proprement dite des mélodies aurait été impossible, car les fantaisies de l'imagination n'auraient pu s'y produire. Nous dirons tout à l'heure quelles étaient ces règles.

Il ne reste rien aujourd'hui des chants composés par Olympe et ses contemporains ou successeurs dans les genres enharmonique et chromatique. Suivant le traité de musique de Plutarque, déjà cité, ces chants auraient été formés d'un petit nombre de notes. Cet auteur ajoute que ce n'était pas sans motif qu'Olympe, Terpandre et leurs disciples bannissaient de leurs mélodies certains sons ainsi que la variété. On remarque dans ces phrases la confusion qui règne dans tout l'ouvrage dont il s'agit. Cet Olympe, dont il y est question, et qui n'a probablement pas existé, n'est pas le chantre phrygien de ce nom ; il lui serait postérieur de plusieurs siècles ; car on sait que l'ancien Olympe, auteur de quelques chants enharmoniques qui furent longtemps célèbres chez les Grecs, vécut avant la guerre de Troie. Entre l'époque de ce poëte musicien et celle de Terpandre, il y eut un intervalle de plus de six siècles. De plus, lorsque Plutarque dit que Terpandre composa ses chants avec un petit nombre de notes, il oublie deux vers du même poëte-musicien rapportés par le pseudo-Euclide (1) et par Strabon (2) et dont le sens est : *Pour moi, prenant en aversion un chant qui n'est composé que de quatre sons, je chanterai de nouveaux hymnes sur la phorminx à sept cordes* (3). Disons encore que Plutarque fait un singulier éloge des chants d'Olympe et de Terpandre, lorsqu'il dit qu'*ils en avaient banni la variété.*

Aux temps les plus anciens, le mode phrygien, suivant Aristide Quintilien, avait la forme de cette gamme incomplète :



(1) Introduction harmonique, p. 19, édit. de Meibom.

(2) Lib. XIII, p. 618.

(3) Ἡμεῖς τοι τετράγηρυν ἀποστέρξαντες ἀοιδὴν,
Ἑπτατόνῳ φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ὕμνους.

La remarque de Burette sur ces vers (note XVIII sur le traité de musique de Plutarque) tombe à faux.

Lorsque Olympe composait ses chants dans le genre enharmonique de cette gamme, il ne disposait donc que des sons qu'on voit dans l'échelle suivante :



A cela se réduit ce que nous savons sur ce sujet ; si l'on voulait aller plus loin et rechercher quelles pouvaient être les formes de ces chants, on entrerait dans la voie des conjectures, sans utilité et sans valeur historique.

Dans le genre chromatique, l'échelle du mode phrygien était celle-ci :



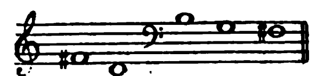
Les chants chromatiques phrygiens ne pouvaient donc être composés que de ces sons. Il est à remarquer toutefois que le plus ancien genre chromatique lydien et phrygien ne répond pas exactement aux intervalles des demi-tons ; à vrai dire, ce genre chromatique était encore un véritable enharmonique, car au quart de ton avait succédé le tiers de ton, introduit vraisemblablement dans l'Asie Mineure par les colonies sémitiques.

On a vu, en plusieurs endroits de ce livre, que les chants phrygiens et lydiens furent introduits dans le Péloponnèse par les compagnons de Pélops, dans le quatorzième siècle avant l'ère chrétienne. C'est aussi chez les Lydiens et les Phrygiens que le Thébain Amphion apprend la constitution de leurs modes et de leurs chants, dont il transmet la connaissance à ses concitoyens. Ces traditions mythologiques prouvent que les airs phrygiens et lydiens furent les plus anciens en usage dans la Grèce. A ces époques reculées, les Hellènes étaient encore confinés dans la Thrace, la Macédoine et le nord de la Thessalie. Les Lydiens avaient alors des gammes incomplètes, comme les autres peuples de l'Asie Mineure. La première de ces gammes avait cette forme primitive :



L'autre mode, qui ne renfermait que cinq sons, était appelé *lydien-*

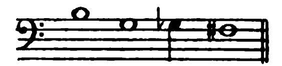
synton, c'est-à-dire *serré*, parce que ses deux premiers sons graves étaient à l'intervalle d'un demi-ton. Cette échelle singulière avait, dans l'espace de l'octave, la forme qu'on voit ici :



Les chants lydiens des époques les plus anciennes étaient dans le genre enharmonique comme ceux des Phrygiens ; mais la construction de leur gamme exigeait un autre système de l'emploi des quarts de ton. Par la nature de l'échelle tonale, les intervalles enharmoniques des mélodies phrygiennes étaient descendants ; chez les Lydiens, ils étaient au contraire nécessairement ascendants, comme on le voit ici :



Dans la tonalité du *lydien-synton*, l'intervalle enharmonique du quart de ton était descendant, mais il ne pouvait exister que dans un seul tétracorde, ainsi que le prouve l'exemple suivant :



Quant aux chants lydiens du genre chromatique, leurs éléments avaient aussi une disposition ascendante, à cause de l'absence du sixième son de la gamme. L'échelle du genre chromatique était donc semblable à celle-ci, chez ces Asiatiques :



Tels étaient les caractères de tonalité des mélodies phrygiennes et lydiennes, dans la plus haute antiquité ; il ne peut y avoir d'incertitude à cet égard. Quant aux formes des chants, elles nous sont inconnues et elles le seront toujours.

Euclide, dans l'ouvrage qui lui est attribué, nous apprend que plusieurs genres se succèdent parfois dans les mélodies, à savoir, le diatonique et le chromatique, le diatonique et l'enharmonique, ou, enfin, le

chromatique et l'enharmonique (1). On pourrait se demander quelles étaient les mélodies dont il parle? Ce ne pouvaient être celles de son temps, puisque Aristote, plus ancien que lui, dit qu'il n'existait plus de musicien, parmi ses contemporains, qui pût chanter dans le genre enharmonique. Que ce mélange de genres ait été fait par les Lydiens et les Phrygiens dans une haute antiquité, cela est non-seulement possible, mais vraisemblable. Ce passage de l'auteur grec est en contradiction manifeste avec ce que dit Plutarque du petit nombre de sons employés par Olympe dans ses chants. Il est évident qu'il fallait au moins quatre sons pour caractériser un genre; d'où il suit que, lorsque le chant passait d'un genre dans un autre, il était composé de huit sons au moins.

D'autre part, nous voyons dans Ptolémée (2) qu'un chant pouvait passer d'un mode dans un autre, en faisant succéder soit le phrygien au dorien, soit celui-ci au lydien, et réciproquement. De pareils changements de tons se font encore remarquer dans certaines mélodies orientales. Les mutations de genres ou de modes constituaient de véritables modulations désignées en général, chez les Grecs, par le nom de *métaboles* (μεταβολαί). Les modulations par changement de mode introduisaient dans les chants des sons qui n'y étaient pas avant la mutation, et conséquemment en augmentaient encore le nombre. Les chants de quatre sons dont parle Terpandre, dans le vers dont on a vu le sens tout à l'heure, n'ont pu appartenir aux Phrygiens ni aux Lydiens, suivant la démonstration que nous venons de donner de la nature de leurs mélodies; ils n'ont pu être en usage que chez les Doriens, antérieurement à l'époque où vécut ce poëte-musicien, c'est-à-dire lorsque la lyre n'avait que quatre cordes et avant la XXXIII[e] Olympiade, ou vers le milieu du septième siècle avant J.-C.

Dès la XCV[e] Olympiade (400 ans avant J.-C.), il est à peu près certain qu'il n'y avait plus que le seul genre diatonique en usage chez les Grecs européens, et que la composition des chants de toute nature était renfermée dans ce genre unique. Il est vrai que les auteurs grecs postérieurs à l'époque indiquée parlent encore des genres enharmonique et chromatique, et qu'Alypius a donné les signes de leur notation dans ses tables; mais il y a lieu de croire que ces écrivains n'en ont traité

(1) Introduction harmonique, p. 10, édit. de Meibom.
(2) *Harmonic.*, lib. II, c. 7.

qu'aux points de vue de l'histoire et de la théorie générale de la musique. Aristoxène, dans ses *Fragments harmoniques*, recueillis et publiés par M. Paul Marquard (1), parle des trois genres, relativement à la mélodie, et donne à leur succession un ordre inverse de celui dans lequel ils se sont réellement produits : *La progression diatonique*, dit-il, *doit être considérée comme la première et la plus ancienne, parce que c'est elle qui, en premier lieu, convient à la nature de l'homme; la deuxième est la progression chromatique, tandis que l'enharmonique est la troisième et la plus élevée, sa conception ne s'effectuant par les sens qu'après un travail laborieux et pénible* (2). C'est ce même passage qui fait dire par Plutarque qu'Olympe est considéré comme l'auteur du genre enharmonique, et, qu'avant lui, toute la musique était renfermée dans les deux genres diatonique et chromatique (3). Nous croyons avoir démontré, dans ce septième livre (chapitres II[e] et III[e]), que cette opinion est complétement erronée. Au surplus, le même Plutarque, dans un autre passage, fournit la preuve que le genre enharmonique était abandonné à l'époque où il écrivait l'ouvrage dont il s'agit, car il y dit que *les musiciens modernes ont entièrement banni le plus beau de tous les genres, et celui qui, par sa gravité, était le plus estimé et le plus cultivé, chez les anciens; en sorte qu'il est très-peu de gens qui aient la plus légère perception des intervalles enharmoniques* (4). On est confondu par de telles contradictions.

Dans la succession mélodique des sons, les Grecs ne reconnaissaient pour intervalles consonnants que la quarte, la quinte et l'octave : tous les autres, à savoir, le demi-ton diatonique, le ton, la tierce majeure ou mineure et les sixtes, étaient considérés comme des dissonances. Ces idées fausses n'avaient pu leur être suggérées par le sens de l'ouïe, car les tierces sont les plus suaves des intervalles : nous voyons les enfants du premier âge sensibles à leur harmonie. La théorie factice des tétracordes avait prévalu, chez les Grecs, sur le sentiment vrai des consonnances et des dissonances. Pour eux, le critérium de la consonnance se

---

(1) Ἀριστοξένου ἁρμονικῶν τὰ σωζόμενα. *Die harmonischen Fragmente von Aristoxenus, herausgegeben von Paul Marquard*. Berlin, 1868, 1 vol. in-8.
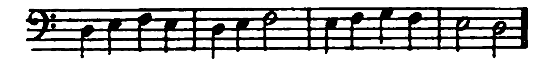
(2) Πρῶτον μὲν οὖν καὶ πρεσβύτατον αὐτῶν θετέον τὸ διάτονον, πρῶτον γὰρ αὐτοῦ ἡ τοῦ ἀνθρώπου φύσις προστυγχάνει, δεύτερον δὲ τὸ χρωματικόν, τρίτον δὲ καὶ ἀνώτατον τὸ ἐναρμόνιον, τελευταίῳ γὰρ αὐτῷ καὶ μόλις μετὰ πολλοῦ πόνου συνεθίζεται ἡ αἴσθησις. *Ibid.*, p. 26.

(3) *De Musica*, c. XI, *edit*. R. Volkmann, p. 14.
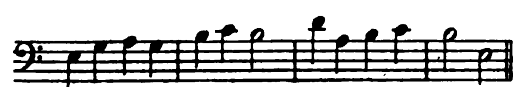
(4) *Ibid.*, c. XXXVIII, p. 45.

trouvait dans ces tétracordes, qui se divisent par quartes lorsqu'ils sont conjoints, et qui engendrent la quinte dans le tétracorde disjoint ou *diezeugmenon*. De même, l'octave était, au grave, le résultat de la corde ajoutée ou *proslambanomène,* et à l'aigu, celui de la disjonction du tétracorde. Ces misérables considérations sont absolument étrangères au sentiment de la musique; mais on ne trouve pas autre chose chez les théoriciens grecs.

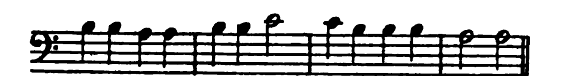
On appelait *agôgé* (ἀγωγή), c'est-à-dire *conduite*, les successions de sons conjoints, ascendants ou descendants, telles que celles qu'on voit dans cet exemple :



Lorsque les successions mélodiques étaient composées alternativement de sons conjoints et d'autres intervalles, ou consonnants ou dissonants, en montant ou en descendant, on les désignait par le mot de *plokè* (πλοκή), qui signifie *entrelacé*. Voici un exemple de successions de cette espèce :



La répétition des mêmes sons, comme on le voit dans l'exemple suivant, était appelée *pettéia* (πεττεία).



Enfin, le son relativement soutenu s'appelait *tonè* (τονή), c'est-à-dire accentué (1). Dans ces divers modes de succession des sons, étaient compris tous les éléments de la mélodie, à l'exception des combinaisons rhythmiques, dont il a été traité dans le chapitre précédent.

Le deuxième livre des Éléments harmoniques d'Aristoxène, et les fragments d'un autre traité de musique du même auteur, publiés par M. Marquard, renferment des règles pour la composition des mélodies. Ces règles sont de deux espèces, les unes générales, les autres particu-

(1) Euclide, Introd. harm., p. 22, édit. Meibom.

lières à chacun des genres enharmonique, chromatique et diatonique. En ce qui concerne les chants diatoniques, la plupart sont, à vrai dire, arbitraires, sans utilité, et toutes auraient pour résultat de rendre impossible l'intervention de l'imagination dans la composition des mélodies; d'où il suit qu'elles sont la négation de l'art. Voyons donc quelles sont ces règles, et comparons-les aux faits que révèlent les chants grecs parvenus jusqu'à nous.

Aristoxène proscrit deux intervalles de tierces majeures consécutives: la raison de cette règle, suivant lui, est que la tierce majeure est caractéristique du genre enharmonique après deux *diésis* ou quarts de ton. S'il s'agissait de deux tierces majeures montant ou descendant par degrés conjoints, la règle serait conforme à celle de la tonalité moderne, qui rejette également deux tierces majeures dans ces conditions, parce qu'elles donnent le sentiment de deux tons étrangers l'un à l'autre, entre lesquels il n'y aurait aucun point de contact. Énoncée d'une manière trop générale, la règle d'Aristoxène est contredite par cette succession de tierces dans l'hymne à Némésis, qu'on verra dans la suite de ce chapitre :



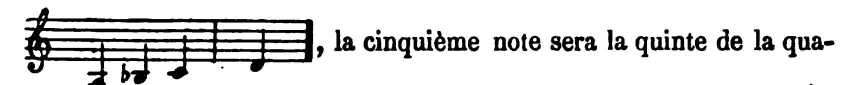
Une autre règle mélodique d'Aristoxène établit que toute quatrième ou cinquième note d'une suite mélodique quelconque doit être ou à la quarte ou à la quinte du son précédent, selon que les tétracordes sont conjoints ou disjoints. Pour avoir l'explication de cette règle arbitraire, il faut se représenter, par exemple, une suite de notes dans le mode dorien du temps d'Aristoxène, c'est-à-dire du système des treize modes. Soient



donc ces notes, si la quatrième note est à la quarte,



on aura, et les deux dernières notes seront les cordes stables du tétracorde *synemenon* ou conjoint. Si, au contraire, on a une suite de quatre notes telle que celle-ci, dans le même mode :



, la cinquième note sera la quinte de la qua-

trième, et la suite sera . On saura donc immédiatement que le chant est passé dans le tétracorde disjoint ou *diezeugmenon*.

Mais qu'importe tout cela, et quelle est la nécessité d'informer l'oreille que le chant a passé de tel tétracorde dans tel autre? L'essentiel est de la charmer. D'ailleurs, qui empêcherait, après les trois premières notes ascendantes, que le chant ne redescendît diatoniquement et n'entrât dans le tétracorde des hypates (ou des notes graves), comme dans cette forme :



La cause de ces règles étrangères à l'objet réel de la musique, c'est que les théoriciens voulaient qu'après trois ou quatre dissonances on fît entendre une consonnance. Or, les tierces étant considérées comme dissonantes, il fallait faire entendre ou la quarte ou la quinte. C'est, comme on voit, l'idée permanente des tétracordes qui gâte tout dans la musique des Grecs, ou du moins dans ce qu'en disent leurs écrivains sur cet art. Toutes leurs règles sont absurdes au point de vue de la création de la mélodie. Au reste les musiciens grecs n'avaient point égard aux prescriptions des écrivains didactiques, puisque nous voyons dans l'hymne de Denys, qui sera rapporté plus loin, une phrase où douze sons se succèdent avant qu'on aperçoive un mouvement de quarte. Voici cette phrase :



Aristoxène donne ainsi des règles pour l'emploi de tous les intervalles dans le chant : ces règles se trouvent dans la dernière partie du deuxième livre de son traité des Éléments harmoniques (1), ainsi que dans les fragments de son autre traité de musique (2). Une partie de ces règles a pour objet l'usage des cordes des tétracordes et le passage de la mélodie d'un tétracorde dans un autre. Par la comparaison de ce qu'elles ensei-

(1) Pp. 45-58, édit. de Meibom.

(2) *Die harmonischen Fragmente von Aristoxenus, herausgegeben von Paul Marquard*, pp. 30-42.

gnent avec les chants grecs que nous possédons, on voit qu'elles tombent souvent à faux, ou que du moins elles avaient cessé d'être observées dans l'intervalle écoulé entre le temps où vécut le disciple d'Aristote et l'époque où furent produits ces restes de l'ancienne musique.

Aristide Quintilien a parlé aussi de la mélopée dans le premier livre de son traité de musique (1); mais ce qu'il en dit se borne à des classifications des genres de chant. Comme tous les théoriciens de musique grecque, particulièrement comme Aristoxène, Aristide Quintilien s'abstient d'éclaircir ses définitions par des exemples pratiques, qui auraient dissipé nos doutes concernant cette ancienne musique, objet sur lequel sont hasardées tant d'opinions et de conjectures contradictoires. Cette abstention obstinée de tout ce qui est relatif à la pratique de l'art nous confirme de plus en plus dans notre conviction que ces auteurs, à l'exception de l'anonyme dont il a été parlé précédemment, n'étaient pas de vrais musiciens,et que ce qu'ils savaient des choses dont ils parlent consistait en connaissances générales, historiques et spéculatives. Quoi qu'il en soit, voici les classifications mélopéennes d'Aristide Quintilien.

La mélopée, dit-il, est la faculté de composer des chants. De ceux-ci, les uns sont *hypatoïdes*, d'autres *mésoïdes,* d'autres enfin, *nétoïdes;* ce qui signifie que les uns étaient renfermés dans les sons graves, d'autres dans la voix moyenne, et les derniers dans les sons aigus du cinquième tétracorde. S'il fallait prendre ces expressions dans le sens rigoureux, les chants de la première catégorie auraient été bornés aux sons contenus dans le tétracorde des hypates, les autres dans ceux de la mèse et des nètes, ce qui ne peut être vrai que des chants appartenant aux époques les plus anciennes, alors que la lyre n'avait que quatre cordes, et seulement à ceux des Doriens; car il n'en était point ainsi, même alors, des mélodies lydiennes et phrygiennes; toutefois il est plus vraisemblable que ces mêmes expressions s'appliquent aux chants destinés aux voix de basse, de ténor, et aux voix de femmes et d'enfants.

Quant aux éléments de la forme des chants, Aristide Quintilien les distingue, comme Euclide, en trois espèces qu'il nomme, ainsi que lui, *agôgé, pettéia* et *ploké;* mais les définitions qu'il en donne sont très-différentes. Ainsi il divise l'agôgé en trois sortes de mouvements, ou

(1) Pp. 28-29, édit. de Meibom.

ascendants par mouvements conjoints et descendants de même; ou montant par des sons conjoints et descendant par des intervalles plus ou moins larges; ou, enfin, montant par ces intervalles et descendant par degrés conjoints, comme dans les exemples suivants:



Suivant le même écrivain, la règle *pettéia* ne s'appliquait pas à la répétition des sons, comme le prétend Euclide, mais elle aurait désigné les sons qui pouvaient entrer dans la mélopée et ceux qui n'y pouvaient être admis. De plus, elle aurait déterminé le nombre de répétitions permises d'un même son, ainsi que la corde par laquelle le chant devait commencer et finir (1). Si la première phrase signifie que ni les dièses enharmoniques (les quarts de ton) ni les dièses chromatiques (les tiers de ton) ne pouvaient être admis dans les chants du genre diatonique, et qu'il en était de même des intervalles de celui-ci dans les deux autres genres, la règle était une puérilité, car cela se comprend de soi-même; mais, au contraire, si cette règle proscrivait certaines cordes du genre diatonique, dans les mélodies de ce genre, le mode étant déterminé, elle était absurde et rendait la composition impossible. Il est à peine croyable que des écrivains didactiques se soient exprimés ainsi sans appuyer leurs règles prétendues par des exemples notés. Ici encore, nous sommes obligé de déclarer que les chants grecs parvenus jusqu'à nous prouvent la fausseté de ces assertions.

Le sens donné au mot *plokè* par Aristide Quintilien ne s'accorde pas plus avec celui d'Euclide que pour l'*agôgé* et le *pettéia :* suivant lui, *plokè* est le mouvement, ou ascendant ou descendant, d'intervalles contenus entre deux sons séparés par un degré ou par plusieurs, c'est-à-dire de tierces, quartes, quintes, etc. On voit que ce ne sont plus les sons entrelacés de l'autre auteur grec. De pareilles contradictions sont fréquentes entre les divers traités de musique grecque parvenus jusqu'à nous. Pour le cas dont il s'agit, c'est Euclide qui est dans le vrai; ses définitions sont conformes au sens donné par les lexiques aux mots *agôgé*, *pettéia* et *plokè*. Évidemment Aristide Quintilien n'avait que

(1) Πεττεία δὲ, ῄ γινώσκομεν τίνας μὲν τῶν φθόγγων ἀφετέον, τίνας δὲ παραληπτέον, καὶ ὁσάκις ἕκαστον αὐτῶν, καὶ ἀπὸ τίνος τε ἀρκτέον, καὶ εἰς ὃν καταληκτέον, αὕτη δὲ καὶ τοῦ ἤθους γίνεται παραστατική. Lib. I, p. 29, édit. Meib.

des notions confuses de ce qui concerne les éléments des formes mélodiques.

Les classifications faites pour la mélopée par cet écrivain sont déterminées par la diversité des genres de poésie : il en reconnaît trois classes principales, qu'il appelle *dithyrambique*, *momique* et *tragique*. On comprend facilement ce qu'étaient les chants des genres dithyrambique et tragique ; quant aux chants momiques, ils étaient destinés au culte des Muses, d'Apollon et des autres dieux. Suivant Aristide Quintilien, les chants momiques ou des hymnes étaient destinés pour les cordes élevées ou *nétoïdes* du mode dont on faisait usage; les cordes *mésoïdes*, ou des voix moyennes, étaient réservées aux mélodies dithyrambiques, et les *hypatoïdes* ou sons graves servaient aux chants tragiques (1). Ces distinctions sont conformes à la destination des chants; en effet, la tragédie requiert un ton grave; le dithyrambe exige une énergie qui se trouve dans le médium de la voix plus que dans les autres registres : malheureusement il ne reste rien des anciennes mélodies grecques de ces deux genres, sauf un seul chant sur lequel même des doutes se sont élevés. Nous en possédons du genre momique, mais ils n'appartiennent pas aux temps anciens, comme on le verra tout à l'heure; d'ailleurs ils sont tous dans le mode lydien, dont l'usage ne devint général qu'aux premiers siècles de l'ère chrétienne. Ils n'en sont pas moins précieux à divers points de vue : ils démontrent particulièrement l'exactitude du renseignement fourni par Aristide Quintilien concernant le diapason de la voix (d'homme) auquel ces chants étaient destinés, leur étendue totale étant renfermée dans ces limites : . C'est, comme on voit, le *ténor élevé*, répondant à l'ancienne notation de la musique moderne .

Aux genres principaux des mélopées se rattachaient des espèces subordonnées, telles que les chants *érotiques, comiques* et *encomiastiques* ou élogieux. Aristide Quintilien (2) dit aussi que les mélodies différaient par le genre, comme l'enharmonique, le chromatique et le dia-

(1) Livre I[er], page 30, édition de Meibom.
(2) *Ibid.*

tonique; par le système, c'est-à-dire par le diapason de la voix correspondant aux tétracordes, tels que les *hypatoïdes*, les *mésoïdes* et les *nétoïdes;* par le ton, comme le dorien, le phrygien et le lydien; enfin, par le *trope* ou mode, à savoir, le momique, le dithyrambique et le tragique. Tout cela est évident de soi-même. Suivant le même auteur, les mélopées se classaient aussi en trois genres, d'après les impressions qu'elles produisaient sur l'âme. On appelait genre *systaltique,* συσταλτικόν, celui qui inspirait des sentiments de bienveillance et d'amour, ainsi que la tristesse et le trouble; *diastaltique,* διασταλτικόν, le genre de chant qui portait à la joie, exaltait le courage, et faisait naître des sentiments magnanimes; *moyen,* μέσον, celui qui ramenait le calme dans l'âme. Nation impressionnable à l'excès, les Grecs attribuaient volontiers ces prodigieux effets à des chants qui, si l'on en juge par ce qui reste de leur musique, nous paraîtraient insignifiants.
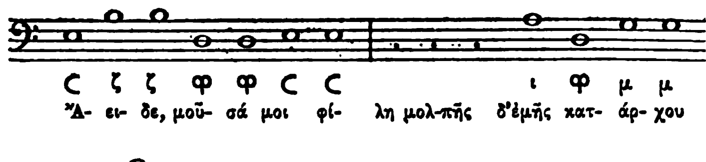
Ce serait en vain qu'on s'épuiserait en efforts pour trouver chez les auteurs grecs des renseignements plus satisfaisants, pour arriver à la connaissance du caractère des divers genres de mélodie de leur musique. Tout se borne, chez eux, à des notions générales plus ou moins vagues, ou à des classifications systématiques d'assez peu d'importance pour l'objet principal. Dans tous leurs écrits ne se trouve pas une seule phrase notée de chant, pas une seule considération pratique sur la contexture de la période mélodique, sur le rhythme musical en lui-même, ni sur les degrés de lenteur ou de vitesse caractéristiques de chaque genre de chant. Nous serions dans l'impossibilité de nous former une opinion des anciens chants de la Grèce, après la lecture des écrits des théoriciens, si quelques manuscrits ne nous avaient fait connaître les mélodies de trois hymnes et d'une ode de Pindare. C'est à ces restes d'un art à jamais perdu que nous devons nous attacher pour en pénétrer jusqu'à certain point le mystère.
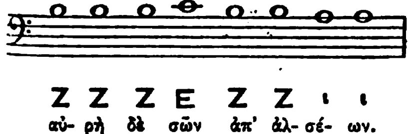
Trois hymnes grecs, le premier à la muse Calliope, le second à Apollon et le dernier à Némésis, se trouvent dans plusieurs manuscrits à Paris, à Florence, à Naples, à Munich et à Londres. Leur texte a été publié par Brunck (1) et par le célèbre philologue et littérateur Jacobs (2). Les manuscrits ont tous la notation musicale grecque avec

(1) *Analecta veterum poetarum græcorum*, etc. Argentor., 1772, t. II, p. 253 et 292.

(2) *Anthologia græca, ad fidem codicis olim Palatini nunc Parisini*, etc. Leipsick, 1813-1817, t. II, p. 230; t. III, p. 6.

le texte, mais plus ou moins altérée et avec des lacunes qui ne sont pas les mêmes dans tous les manuscrits. Vincent Galileo, savant musicien et père de l'illustre *Galileo Galilei,* fut le premier qui publia le texte et la notation grecque de ces hymnes, dans son Dialogue sur la musique ancienne et moderne (1). Il avait bien reconnu que la notation musicale était celle du mode lydien; néanmoins il n'essaya pas d'en donner une traduction en notes modernes. Après Galileo, Hercule Bottrigari reproduisit l'hymne à Calliope, dans son écrit intitulé *il Melone* (2) et en traduisit les signes en notes modernes, mais sans soumettre celles-ci à une mesure quelconque. Bottrigari s'est trompé à l'égard de la correspondance des signes de la notation du mode lydien avec les notes modernes, car sa transcription du chant de l'hymne est d'une sixte trop basse. Voici les premières lignes de son essai de traduction :





Soixante-dix ans après la publication du livre de Bottrigari, les trois hymnes grecs furent réimprimés à la suite d'une édition des *Phénomènes* d'Aratus donnée par Jean Fell (3). Le texte de ces hymnes, avec la notation grecque, tiré d'un manuscrit qui avait appartenu au savant irlandais Ussérius, est suivi, dans cette édition, d'annotations et d'une docte dissertation sur la musique, par Edmond Chilmead, chapelain de l'église du Christ, à Oxford, dans laquelle se trouve la tra-

(1) *Dialogo della musica antica et della moderna. In Fiorenza,* 1581, in-fol., p. 97.

(2) *Il Melone. Discorso armonico del M. ill. Sig. Cavaliere Hercole Bottrigari,* etc. *In Ferrara,* 1602; p. 10-11.

(3) Ἀράτου Σολέως φαινόμενα καὶ διασήμεια. Θέωνος σχόλια. Ἐρατοσθένους καταστερισμοί. Μέτρον τῆς γῆς περιφερείας. Τοῦ κύβου διπλασιασμός. Κόσκινον. Τοῦ Νείλου πηγαί. Τοῦ κανόνος τομή. Διονυσίου ὕμνοι. *Accesserunt annotationes in Eratosthenem et hymnos Dionysii.* Oxonii, 1672.

duction du chant des trois hymnes en notation de plain-chant, sans mesure et sans distinction de longues et de brèves. Le système de traduction de Chilmead est le même que celui de Bottrigari, et, comme celui-ci, l'érudit Anglais transpose le mode lydien à la sixte inférieure de son diapason réel.

Le manuscrit d'Ussérius portait en tête des trois hymnes le nom de *Denys*, comme étant celui de leur auteur (1). Chilmead se livre, dans sa dissertation, à des recherches pour découvrir quel était ce Denys et dans quel temps il vécut. Suidas lui fournit d'abord trois poëtes de ce nom, dont un était de Mitylène et avait écrit sur les expéditions de Bacchus et de Minerve; le second, de Byzance, était auteur d'une description de la navigation du Bosphore; le troisième, de Corinthe, s'était fait connaître par quelques écrits philosophiques. Un autre Denys, d'Halicarnasse, musicien et poëte, qu'il ne faut pas confondre avec l'historien, vécut sous le règne de l'empereur Auguste. Plutarque parle aussi, dans son traité de musique, d'un poëte-chanteur du même nom, surnommé l'Iambique. Enfin il en est plusieurs autres entre lesquels rien n'indique quel fut l'auteur des hymnes à Calliope et à Apollon.

Dans un des fragments de Jean de Philadelphie, écrivain grec qui vécut au temps de l'empereur Justinien, et dont le texte est cité par Burette (2), l'hymne à Némésis est attribué à un poëte nommé *Mésodmès*, aussi peu connu que l'auteur des deux autres hymnes. Burette conjecture qu'au lieu de Mésodmès il faut lire *Mésomédès*, parce que la chronique d'Eusèbe mentionne (3), à la première année de la 231[e] Olympiade, un poëte de ce nom, qu'il désigne comme citharède et compositeur de nomes, et qui vécut sous le règne d'Antonin le Pieux. Burette remarque que Capitolin, dans la vie d'Antonin, parle d'un poëte lyrique de ce nom à qui cet empereur avait retranché une partie de la pension que lui avait accordée son prédécesseur Adrien, en récompense de vers à la louange d'Antinoüs, favori de ce prince, dont Mésomédès était l'auteur. Il ne peut y avoir de doute à ce sujet, les vers cités par Jean de Philadelphie se trouvant en effet dans l'hymne à Némésis. Voici la traduction du passage dont il s'agit :

(1) Διονυσίου ὕμνοι.

(2) *Mémoires de l'Acad. des inscriptions et belles-lettres*, t. V, p. 188.

(3) *Eusebii Pamphili Chronicorum Canonum libri duo. Opus ex Vaticano codice a doctore Joanne Zohrabo diligenter expressum et castigatum. Angelus Maius et Johannes Zohrabus ediderunt.* (Mediolani, 1818, p. 384.)

« On dit que Némésis renverse à son gré les établissements les plus « florissants, et que, par le mouvement de sa roue (comme s'exprime « Numénius), elle sait réduire les fortunes les plus excessives au niveau « de la médiocrité. De là vient que Mésodmès, en certain endroit, « apostrophe la déesse en ces termes : *Sous votre roue qui n'a nulle « stabilité et ne laisse aucune trace, tourne la riante fortune des « mortels* (1). »

Burette remarque encore que l'hymne à Némésis est certainement plus ancien que Synésius, évêque de Ptolémaïs, qui mourut en 415, et qui en cite, dans sa 95e lettre, trois vers, comme faisant partie d'un hymne qui se chantait de son temps, au son de la lyre.

Quoi qu'il en soit de l'identité des auteurs de ces hymnes, il est certain qu'ils n'appartiennent pas aux anciens temps de la Grèce, car tous les poëtes cités, entre lesquels on pourrait choisir, ont vécu dans les premiers siècles de l'ère chrétienne. D'ailleurs, leurs chants sont tous notés avec les signes caractéristiques du mode lydien, dont l'usage ne fut général qu'après la fin de l'existence politique des États grecs.

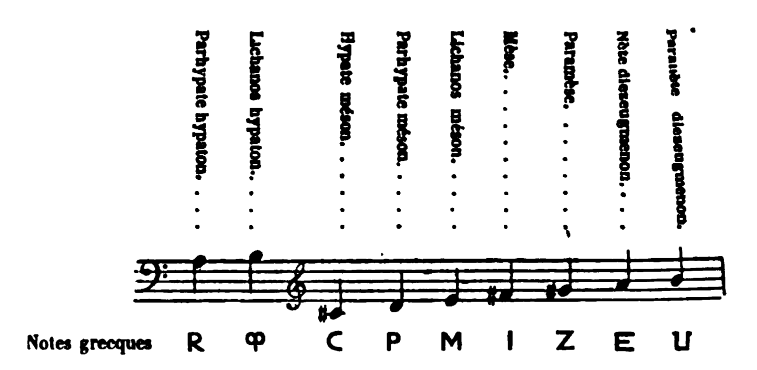
Après l'édition d'Oxford, les trois hymnes à Calliope, à Apollon et à Némésis, ont été publiés de nouveau par Burette, dans sa *Dissertation sur la mélopée de l'ancienne musique* (2), avec une traduction de la musique, d'après un manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris (3) et l'édition de Chilmead. Plus avancé que ses prédécesseurs dans la connaissance des modes de la musique grecque et de la correspondance des signes de leur notation avec les notes de la musique moderne, Burette a représenté avec exactitude par celles-ci les signes caractéristiques du mode lydien, au lieu de les baisser d'une sixte, comme Bottrigari et Chilmead. Pour éclaircir ceci, nous devons rappeler au lecteur que, dans l'ordre des quinze modes, le lydien correspond à la gamme descendante de notre ton de *fa dièse* mineur. Or les mélodies des trois hymnes sont notées avec les signes de ce mode. Ce n'est pas à dire toutefois que ces chants aient, comme le ton moderne, le *fa dièse* pour tonique, car la proslambanomène, qui répond à cette tonique, ne s'y trouve pas. On a vu qu'Aristide Quintilien dit que les chants des nomes

(1) Burette, volume cité, p. 189.

(2) *Ibid.*, p. 185-188, et pl. 2, 3, 4.

(3) N° 3221, à l'époque où Burette écrivit son Mémoire, aujourd'hui n° 2458, in-fol.

ou hymnes étaient écrits dans les sons élevés du système tonal; mais, ainsi que nous l'avons fait remarquer, il ne faut pas prendre dans le sens absolu les divisions des tétracordes indiquées par cet auteur pour les divers genres de mélodies; nous voyons en effet dans les chants des trois hymnes que leur étendue renferme les cordes du tableau suivant :

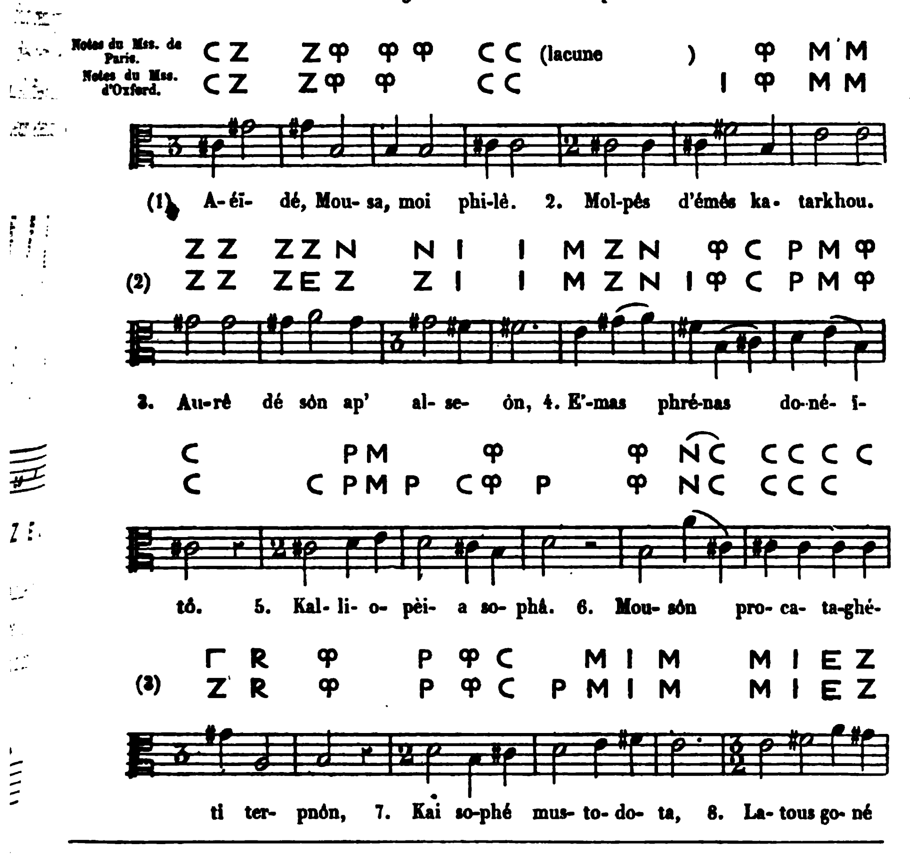


Or ce diapason est celui de la voix aiguë d'homme, appelée autrefois *haute-contre*, et maintenant *ténor aigu* ou *tenore contraltino*. Burette a donc choisi avec discernement, pour la notation des hymnes, cette clef, encore en usage pour l'alto instrumental :
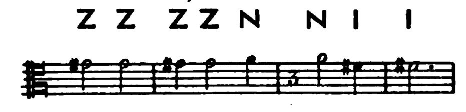


A l'égard de la mesure et de la valeur du temps des notes, ce savant a pris pour guide les règles de la métrique et a rhythmé les mélodies par les valeurs des longues et des brèves; mais, observateur trop scrupuleux de la rigueur de ces règles, il y a sacrifié l'unité du rhythme musical, faisant alterner, particulièrement dans l'hymne à Calliope, les mesures ternaire et binaire : les seules licences qu'il s'est permises consistent dans les repos des phrases. Nonobstant l'erreur des changements de mesure, il est incontestable que la traduction musicale des hymnes, par cet érudit musicien, fut un acheminement vers leur exacte interprétation. Il paraît donc nécessaire, pour l'histoire des études dont la musique des Grecs a été l'objet, de rapporter ici ces traductions

I. *Dithyrambe à Calliope.*
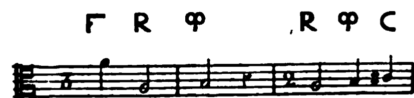


(1) Chantez, Muse, qui m'êtes chère, et donnez le ton à ma voix. Que l'air de vos bocages vienne agiter mon âme. Sage Calliope, qui marchez à la tête des charmantes Muses ; et vous qui initiez à vos mystères, sage fils de Latone, Apollon Délien, soyez moi propice. *Traduction de Burette.*

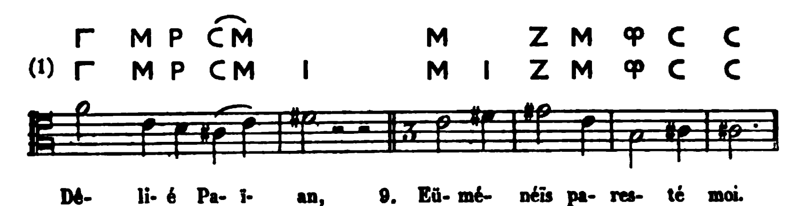
(2) Variante du chant du troisième vers, d'après le manuscrit de Paris.



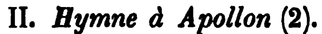
Au- rê dé sôn ap' al- sé- ôn.

(3) Variante d'après le même manuscrit.

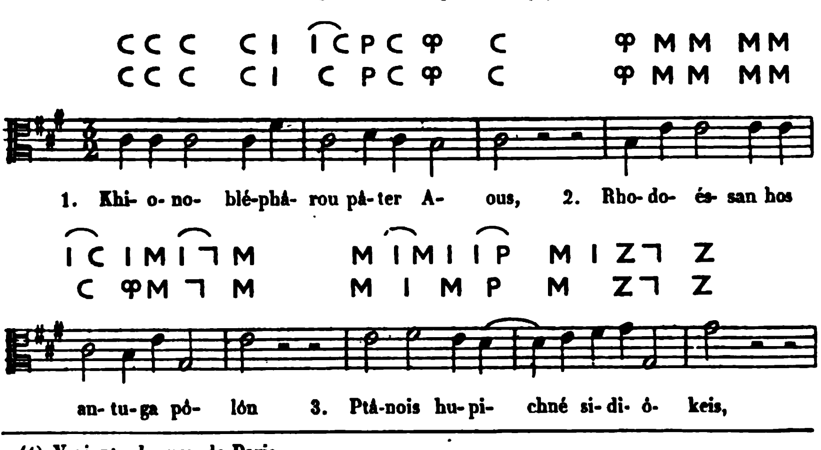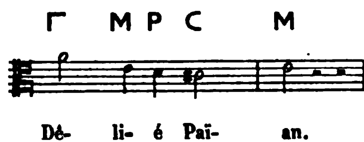




Plusieurs remarques importantes seraient nécessaires ici sur divers signes de la notation grecque ainsi que sur leur interprétation par Burette; le lecteur les trouvera dans la suite de ce chapitre, avec la comparaison des signes de plusieurs autres manuscrits.



II. *Hymne à Apollon* (2).
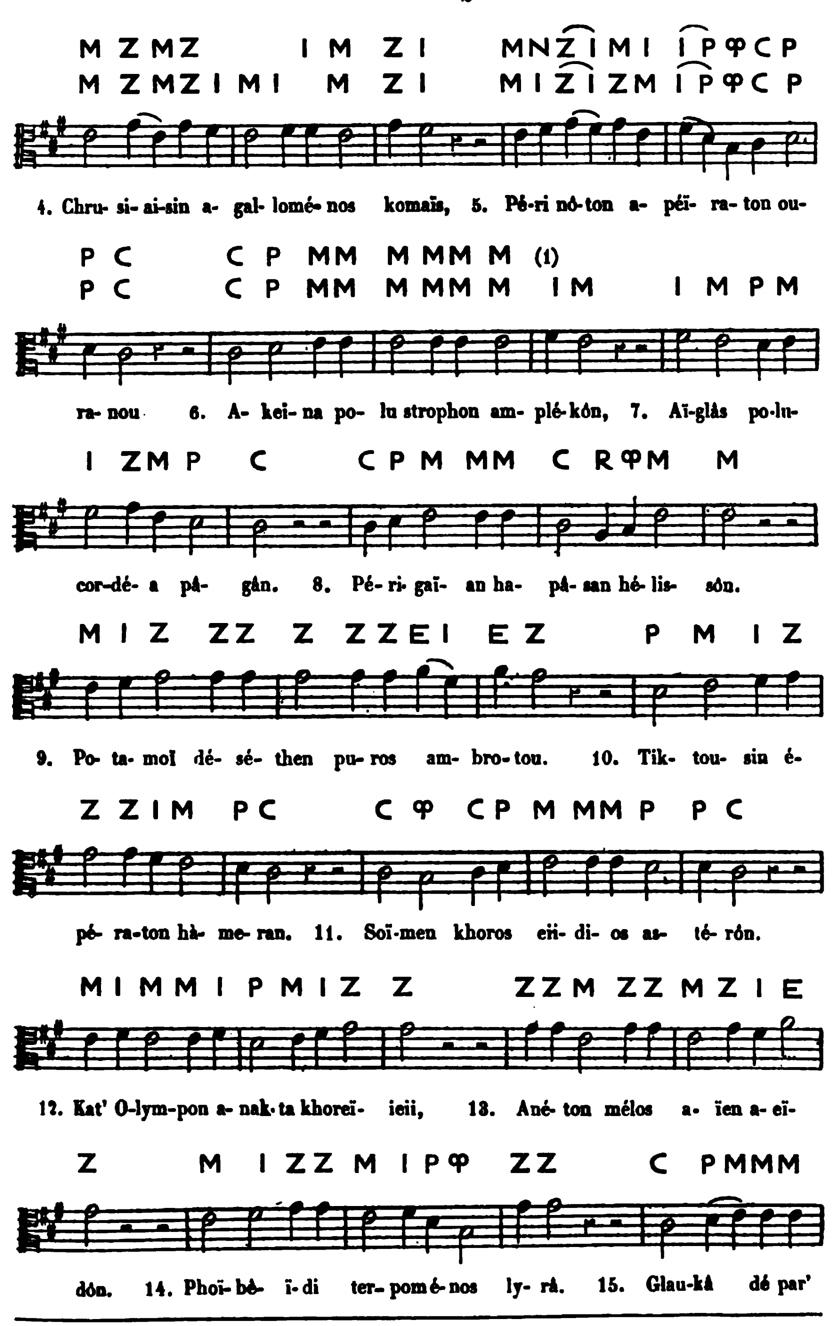


(1) Variante du mss. de Paris.

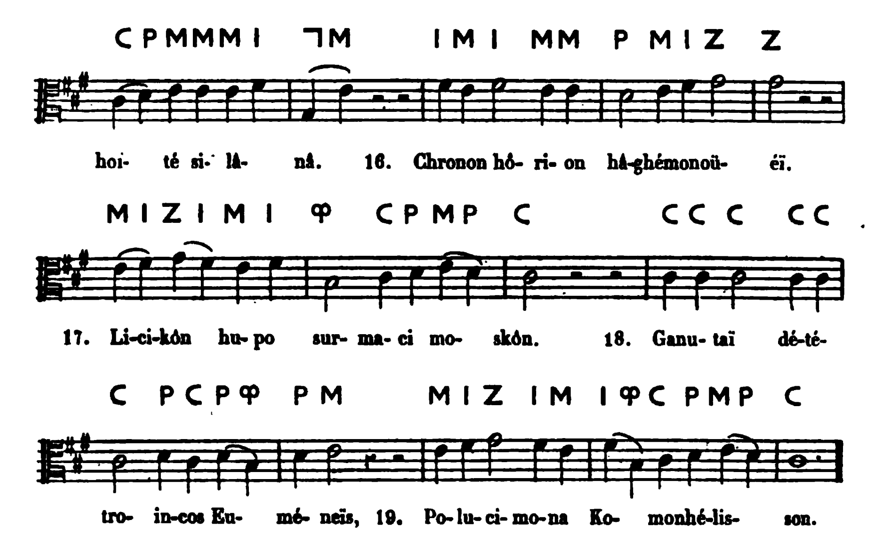


(2) « Que le ciel entier applaudisse. Que les montagnes et les vallées, que la terre et la mer, que les vents, les échos et les oiseaux gardent un profond silence. Phébus, à la longue chevelure et à la voix mélodieuse, va descendre parmi nous.

« Père de l'Aurore aux yeux brillants, qui, orné d'une chevelure d'or, poussez rapidement, sur la voûte immense du ciel, votre char lumineux, traîné par des coursiers ailés, vous répandez de toutes parts vos rayons, et promenez, par toute la terre, une riche source de splendeur. De votre sein partent des torrents d'un feu immortel, qui font l'*aimable* jour. C'est pour vous que le chœur serein des astres danse au milieu du suprême Olympe, et chante perpétuellement des airs sacrés, au son de la lyre même de Phébus. La lune, de son côté, moins brillante, et dont le char est tiré par de jeunes taureaux blancs, préside au temps de la nuit, qui est son partage, et son cœur, plein de bonté, se réjouit lorsque, faisant son tour, elle étale une parure variée. »



(1) Le manuscrit de Paris n'a pas de notation musicale dans le reste de l'hymne.



Ni le manuscrit de Paris dont s'est servi Burette, ni celui d'après lequel a été faite l'édition d'Oxford, ne contiennent la notation musicale complète de l'hymne à Némésis. Il en est de même d'un autre manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris, n° 2158, in-fol., ainsi que des manuscrits de Munich, CCXV, de Leyde, n° 47 du fonds de Scaliger, de Naples, n° 259, III, C. 1, de Saint-Marc de Venise, n° 318, et de Florence, dont s'est servi Vincent Galilée, lesquels ont été vus par Bellermann (1). Le même savant a trouvé tout le chant de l'hymne noté dans le manuscrit de la Bibliothèque royale de Naples, n° 262, III, C. 4, à l'exception d'une partie du dernier vers.

Dans l'hymne à Calliope, les manuscrits de Paris, de Munich, de Leyde, de Naples, de Florence et d'Oxford, ont sur la première syllabe du mot Δῆλιε, le ┌ pris dans la notation du tétracorde de synemenon du mode lydien, au lieu de ⊏, qui devait être pris dans le tétracorde diezeugmenon. Le même signe se trouve encore dans le manuscrit de Paris dont s'est servi Burette sur la dernière syllabe du mot *procathaghéti*, tandis que les deux manuscrits de Naples ont celui-ci ⅂, lequel est la note réelle de la notation vocale pour la corde hypate hypaton du mode lydien, dans le genre diatonique.
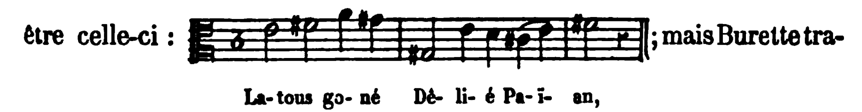
(1) *Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes*, p. 9-10.

On ne comprend pas que Burette ait vu dans ce signe ⌉ la paramèse , au lieu de l'hypate hypaton , et que, dans son système de mesure, il ait écrit cette phrase si défectueuse : , au lieu de cette autre si naturelle :

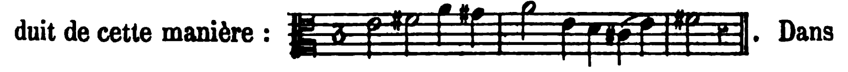
pro-ca-tha-ghé- ti terp- nôn

pro- ca-thaghé- ti terp- nôn.

A l'égard du même signe sur le mot Δῆλις, lequel se trouve dans tous les manuscrits, la traduction de Burette est encore plus extraordinaire, car il rend le ⌈ par le son *la* qui est celui de la *nète diezeugmenon*. Dans tous les manuscrits, les deux signes qui se succèdent sont Z ⌈ ; ils représentent donc un mouvement descendant d'octave; or, suivant le système de mesure de Burette, la phrase devrait être celle-ci :



; mais Burette traduit de cette manière :



. Dans un autre système rhythmique, Bellermann a fait la même faute, ainsi que l'avait faite Marpurg (1).

Le signe Ν de l'hymne à Calliope se trouve en deux endroits dans les deux manuscrits de Naples et dans ceux de Florence et d'Oxford; il est pris dans la notation instrumentale du tétracorde synemenon, comme le ⌈ a été pris dans la notation du même tétracorde, au lieu de l'Ε du tétracorde diezeugmenon qu'il fallait pour la *nète* (*la*) du mode lydien diatonique. Les deux manuscrits de Paris, ainsi que ceux de Munich et de Leyde, ont la note Η ou Ⅵ, au lieu
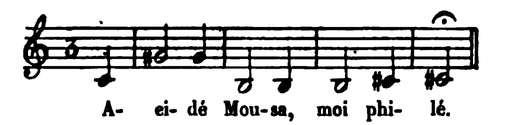
(1) *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik.* (Berlin, 1759), pl. II.

de E qui est le signe de la nète diezeugmenon , dans la notation vocale du mode lydien diatonique. Burette a confondu les notations de ses manuscrits en cet endroit : ni sa traduction principale, ni la variante qu'il en donne ne sont exactes (1). Prenant N pour H ou pour E, il aurait dû écrire, suivant son système de mesure, comme on le voit ici : . La traduction de

Au-ré dé-sôn ap' al- sé- ôn.

Bellermann est également défectueuse en cet endroit.

Après les travaux de Burette, trente ans environ s'écoulèrent sans que personne s'occupât de la musique des Grecs, particulièrement des hymnes de Denys et de Mésomédès; ce ne fut qu'en 1759 que parut l'*Introduction critique à l'histoire et à la connaissance de la musique ancienne et moderne*, par Marpurg (2). Les traductions faites par l'ancien académicien français des hymnes antiques sont reproduites dans ce livre, mais avec quelques améliorations, notamment dans l'hymne à Calliope. Marpurg avait bien vu que le chant de cet hymne doit commencer au temps levé ; il y fit ce changement heureux qui produit une bonne phrase rhythmique :



Les autres corrections de Marpurg sont peu importantes.

Les hymnes grecs furent publiés de nouveau par Burney, en 1776, dans son Histoire générale de la musique (3), avec les corrections de Marpurg, mais sans autre changement. Quatre ans plus tard, De la Borde, qui n'avait eu connaissance ni du livre de Marpurg, ni de celui de Burney, fit, dans son *Essai sur la musique*, une nouvelle publication des hymnes traduits par Burette, dans leur forme primitive (4). Enfin,

(1) Voyez l'hymne à Calliope noté par Burette, avec la première variante, p. 215 de ce volume.

(2) Voyez ci-dessus le titre allemand de cet ouvrage.

(3) *A general History of Music, from the earliest ages to the present period.* Londres 1776-1789, 4 vol. in-4°, t. I, p. 89-92.

(4) *Essai sur la musique ancienne et moderne.* Paris, 1780, 4 vol. in-4°, t. I, p. 201 et suiv.

les mêmes hymnes reparurent dans l'Histoire générale de la musique, de Forkel, avec les modifications de Marpurg (1).

La persévérance des érudits à considérer les mélodies grecques comme soumises nécessairement aux lois métriques de la versification, fut longtemps un obstacle invincible opposé aux efforts des historiens pour saisir le caractère des chants des Grecs. Cet obstacle ne pouvait être écarté que par des hellénistes capables de sentir les exigences des rhythmes musicaux : le premier qui se plaça à ce point de vue fut l'illustre philologue Bœckh, qui, dans le premier volume de son édition de Pindare (2), a traité largement ce sujet délicat. Il avait compris que les syllabes longues peuvent être en proportions diverses à l'égard des brèves, et qu'elles nè sont pas, d'une manière absolue, le double de celles-ci dans leur durée : il en conclut que s'il y a des longues de deux temps, il se peut aussi qu'il y en ait de trois, c'est-à-dire, qui mesurent trois fois la durée de la brève, ce qui permet de faire entrer dans la mesure binaire les rhythmes d'une longue suivie d'une brève, en sorte que le trochée succédant au dactyle pût appartenir à la mesure binaire, comme on le voit dans cet exemple :

2/4 (3)

De même, introduisant pour la première fois dans le mètre des vers grecs la mesure à 6/8, il montra la possibilité d'y appliquer ces rhythmes :

6/8

De telles innovations ne pouvaient passer sans rencontrer d'énergiques protestations; Bœckh trouva un ardent adversaire de sa métrique nouvelle dans le célèbre helléniste Hermann; mais bientôt se présenta un partisan de ses idées dans Auguste Apel, dont la première édition de la Métrique parut trois ans après la publication du premier volume de Pindare (4). Plus musicien que Bœckh, Apel développa la

(1) *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipsick, 1788-1800, 2 vol. in-4°, t. I, p. 422-427.

(2) *Pindari Opera quæ supersunt. Textum in genuina metra restituit*, etc. Lipsiæ, 1811-1821, 3 vol. in-4°.

(3) Ibid. *De metris Pindari*. Lib. I, c. XVIII, p. 105.

(4) *Metrik*. Leipsick, 1814-1816, 2 vol. in-8° : 2e édit., 1834.

théorie du maître par des exemples bien choisis de rhythmes musicaux. C'est ainsi que voulant rhythmer les mètres mêlés de ce vers sotadique :

– – | ∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ | – ∪ – ∪ | – – |

il en donne cet exemple :

6/8
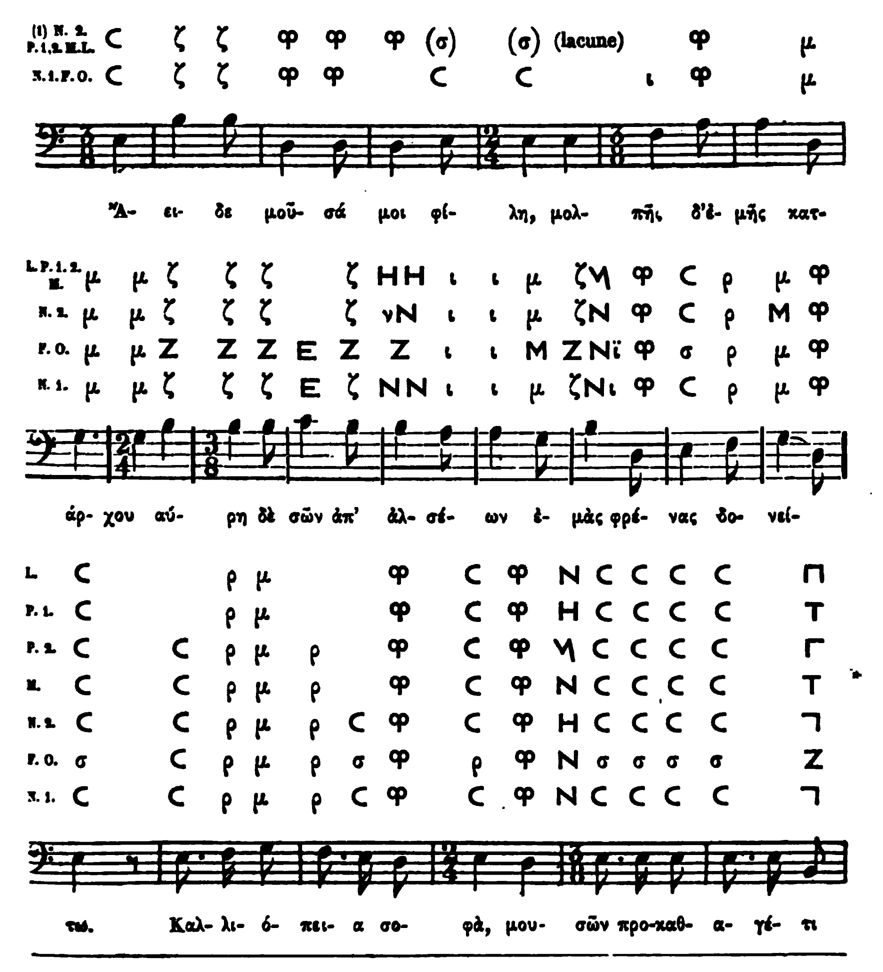
ρη- σιν δε-δυμε- νην α- γα- θην φυ-λασ-σε σαυ- τω.

Une vive émotion avait été produite parmi les philologues de l'Allemagne par ces nouveautés, justifiées d'ailleurs par les textes de Denys d'Halicarnasse et de Marius Victorinus, rapportés dans le huitième chapitre de ce septième livre de notre Histoire. En cet état de choses, le docteur Frédéric Bellermann entreprit de donner une traduction nouvelle des hymnes de Denys et de Mésomédès, suivant les théories rhythmiques de Bœckh et d'Apel. Helléniste savant et soigneux philologue, il fit preuve d'une érudition solide dans la partie littéraire qui sert d'introduction aux mélodies grecques. Quant à la traduction de celles-ci, elle ne répond pas d'une manière assez satisfaisante à ce qu'on pouvait attendre d'un homme qui unissait au savoir de l'érudit celui du musicien. Le premier reproche qui doit lui être fait est d'avoir, suivant de fausses idées, déjà signalées par nous, concernant le diapason tonal de la musique des Grecs, changé les intonations du mode lydien, et de l'avoir baissé d'une sixte mineure, tombant en cela dans l'erreur de Bottrigari et de Chilmead ; il en résulte que la signification de tous les signes est fausse. D'ailleurs, ces sons graves sont en contradiction avec ce qu'a dit Aristide Quintilien du chant des nomes. En second lieu, par un scrupule inexplicable chez un disciple de Bœckh et d'Apel, il a, comme Burette, Marpurg, Burney et Forkel, mêlé les rhythmes ternaires et binaires, dans l'hymne à Calliope, parce qu'il a choisi, pour sa traduction, la mesure à 3/8, au lieu de la mesure à 6/8, qui est la véritable. Enfin, Bellermann a ajouté au chant des trois hymnes un accompagnement de piano, qui leur donne un cachet de musique relativement moderne, au lieu de laisser à ces monuments antiques l'aspect sous lequel ils se présentent dans les manuscrits.
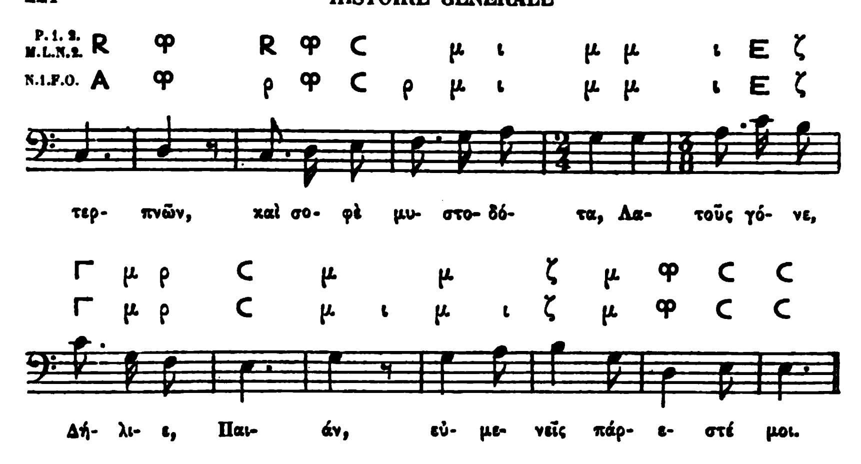
Nonobstant ces observations, les traductions de Bellermann ont un

intérêt historique et critique. Le travail de ce savant a d'ailleurs le mérite de présenter, pour la première fois, l'hymne entier à Némésis, dont un des manuscrits de Naples lui a fourni la notation. J'ai supprimé le malencontreux accompagnement de piano dans la reproduction des hymnes suivant cette nouvelle traduction.

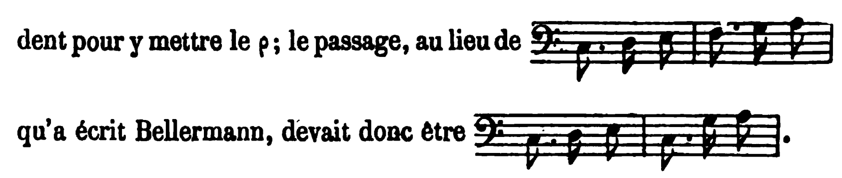
Hymne à Calliope.



(1) Les lettres placées avant les signes des notations indiquent les villes où sont les manuscrits qui les ont fournis : ainsi N. 1, 2, signifient les manuscrits de Naples ; P. 1 et 2, signifient les manuscrits de Paris ; M. Munich, L. Leyde ; F. Florence, O. Oxford.

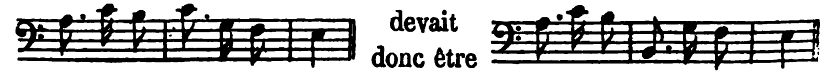


Plusieurs passages de ce chant manquent d'exactitude dans la traduction. Des lacunes et des notes fausses se font remarquer dans les manuscrits; plusieurs signes sont évidemment mal formés, car le ⊓ et le T droit n'appartiennent à aucun des genres du mode lydien, et l'*êta* ne peut être employé pour l'*epsilon,* puisqu'il appartient spécialement au lydien et à l'hyperlydien chromatiques; mais il est des signes sur lesquels tous les manuscrits, ou du moins la majorité, s'accordent, et que Bellermann a mal traduits. Par exemple, la première note de la vingt-cinquième mesure manque dans les manuscrits de Paris, de Munich et de Leyde, mais ceux de Naples, de Florence et d'Oxford s'accordent pour y mettre le ρ; le passage, au lieu de



qu'a écrit Bellermann, devait donc être .

Il est encore à remarquer que tous les manuscrits, sans exception, ont le Γ pour première note de la vingt-huitième mesure; comme nous l'avons dit, ce signe appartient à l'hypate hypaton de la notation instrumentale du mode lydien; le passage écrit par Bellermann



devait donc être

Hymne à Apollon.

P. 2. C C C C ι C C φ C φ μ μ μ μ
P. J. L. C C C C ι C ϱ C φ C φ μ μ μ μ ι
O. 1. (O. 2. F. σ σ σ (σ) ϊ σ ρ ρ φ σ φ M M M M
N. 1, 2. M. C C C C ι C ρ C φ C φ μ μ μ μ
8

7. Χι- ο- νο- βλε- φά- ρου πά- τερ Ἀ- οῦς, ῥο- δό- εσ-σαν δς

P. 2. C φ μ ι λ μ μ ι μ
M. L. ε φ μ ι λ μ μ ι μ ιι ρ μ ι ζ λ ζ μ
P. 1. ε φ μ ι λ μ μ ι μ ιι ρ μ ι ζ Λ ζ μ
F. O. σ φ M ˥ M M ϊ M ρ M Z ˥ Z M
N. 1. (N. 2.) C φ μ λ μ μ ι μ (ιι) ρ μ (ι) ζ λ ζ μ
9 10

ἄν-τυ- γα πώ- λων πτα- νοῖς ὑπ' ἴ- χνεσ- σι δι- ώ- κεις, χρυ-

P. 2. ζ μ ι μ ζ ι μ ι ι ι ρ φ ς ρ ρ
L. ζ μ ι μ ζ ι μ υ ζ ι μ ι ιρ φ ς ρ ρ
P. 1. ζ μ ι μ ζ ι μ υ ζ ι μ ι ιρ φ ς ρ ρ
M. ζ μ ι μ ζ ι μ υ ζ ι μ ι ρ φ ς ρ ρ
N. 2. F. Z M Z ι μ ι μ ζ ι μ ι ζ ι μ ι ρ φ ς ρ ρ
N. 1. O. 1. O. 2. ζ μ ζ ι M ι M Z ϊ M ϊ Z(ιZ)M ι ρ φ σ ρ ρ
11

σεαι -σιν ἀ- γαλ- λό-με- νος κό- μαις πε-ρὶ νῶ-τον ἀ πεί- ρι-τον οὐ- ρα

(M.) P. 2. C C ρ μ μ μ (μ) μ μ μ ι μ
P. 1. L. C C ρ μ μ μ μ μ μ
N. 2. C μ μ μ μ μ ι μ
O. F. σ σ ρ M M M(M)M M M ϊ M ι M ρ M
N. 1. C C ρ μ μ μ μ υ μ ι μ ι μ ρ μ
12 13

νοῦ ἀ- κτῖ- να πο- λύ- στρο- φον ἀμ- πλέ- κων, αἴ- γλας πο- λυ-

F. O. ι Z M ρ σ σ ρ M M M σ β· φ M
K. 1. ι ζ ι μρ ρ C C ρ μ μ μ C R φ μ
14

δερ- κέ- α πα- γὰν πε- ρὶ γαῖ- αν ἄ- να- σαν ἑ- λίσ-

F.O. M M ï Z Z Z Z Z E ι E Z ρ M ι Z
N. 1. μ μ ι ζ ζ ζ ζ E ι E ζ ρ μ ι ζ
15 16

σων· πο-τα- μοὶ δὲ σέ- θεν πυ- ρὸς ἀ- βρό- του τί- κτουσιν ἐκ-

F.O (?). (O.1. Z (Z) ï M ρ σ σ φ σ ρ M M M ρ ρ
N. 1. ζ ι μ ρ C C φ C ρ μ μ μ ρ ρ
17

ἠ- ρα- τον ἀ- μέ- ραν· Σοὶ μὲν χό- ρος εὔ- δι- ος ἀ- στέ-

N. 1. F. O. C μ ι μ μ ⁚ ρ μ ι ζ ζ ζ ζ μ ζ ζ
18 19
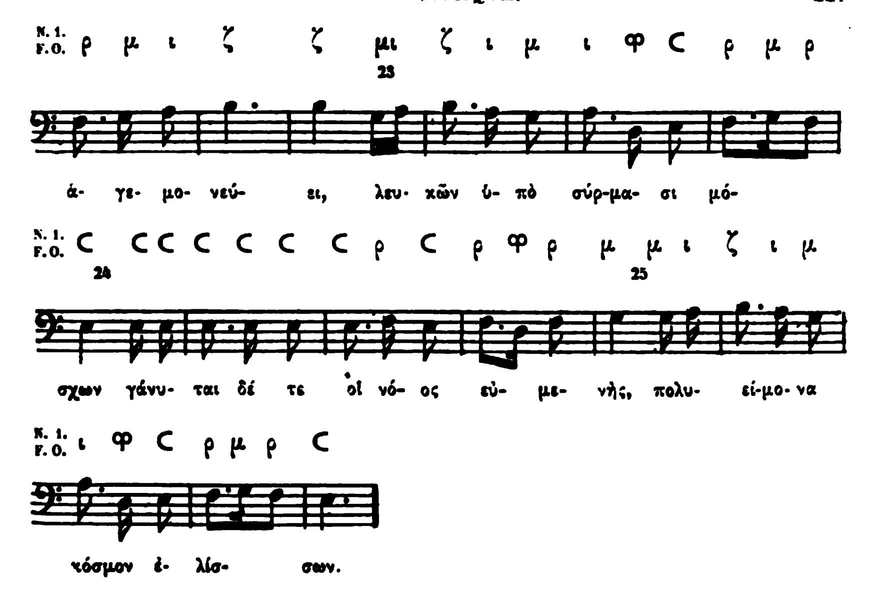
ρων κατ' Ὄ- λυμ-πον ἄ- ναχ- τα χο- ρεύ- ει ἄ-νε- τον μέ- λος

N. 1. F. O. μ ζ ι E ζ μ ι ζ ζ μ ι ρ φ ζ
20

αἰ- ἐν ἀ- εί- δων, Φοι- βη- ί- δι τερ- πό- με- νος λύ-

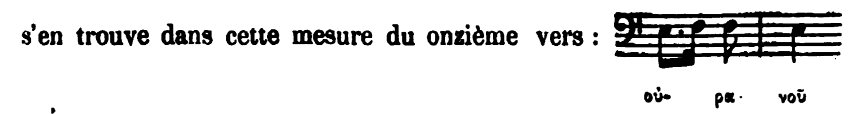
O. Z σ ρ M M M σ ρ M M Mï⌉ M ï M ï M M
F. Z σ ρ M M M σ ρ M Mï⌉ M ï M ï M M
N. 1. ζ C ρ μ μ μ C ρ μ μιλ μ ι μ ι μ μ
21 22

ρα. Γλαυ- κὰ δὲ πά- ροι- θε Σε- λά- να χρό-νον ὤ- ρι- ον



Il y a plusieurs observations à faire sur cet hymne et sur la traduction musicale de Bellermann : la première est que, dans tous les manuscrits, les six premiers vers n'ont pas de chant noté, d'où l'on pourrait peut-être conclure qu'ils étaient récités par le prêtre, et que le chant ne commençait qu'après cette déclamation. C'est donc sur le septième vers, Χιονοβλεφάρου πάτερ Ἀοῦς (père de l'Aurore aux yeux brillants) que se trouve le commencement de la mélodie.

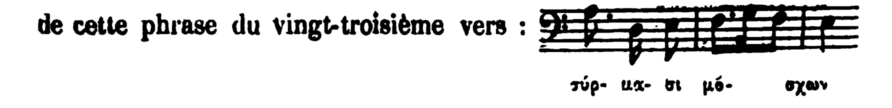
La seconde observation porte sur quelques passages dans lesquels Bellermann a fait emploi du rhythme pointé sans nécessité, puisqu'il n'était pas indiqué par la prosodie : il en résulte une certaine monotonie, qui, sans doute, n'existait pas dans le chant grec. Le premier exemple s'en trouve dans cette mesure du onzième vers :



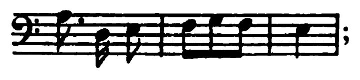
le chant eût été meilleur ainsi : . Il en est de même

οὐ- ρα- νοῦ

de cette phrase du vingt-troisième vers :



laquelle a dû être rhythmée de cette manière :



σύρ- μα- σι μό- σχων.

et de cette autre sur le vers suivant :



γά-νυ- ται δέ τε οἱ νό- ος εὐ- με- νής.

qui serait mieux dans le caractère de l'hymne sous cette forme :



γά-νυ- ται δέ τε οἱ νό- ος εὐ- με- νής.

Enfin, la phrase du vingt-troisième vers se répète au vingt-cinquième et devrait être semblable.

Au vingtième vers, les trois manuscrits qui ont tout le chant de l'hymne présentent ces trois signes sur une seule syllabe : μ ι ¬ : Bellermann les rend par cette seule note . Dans ses remarques sur la notation du chant des hymnes, ce savant dit que ces signes pour-

M M ι ¬ M

raient être rendus de cette manière : ; ou

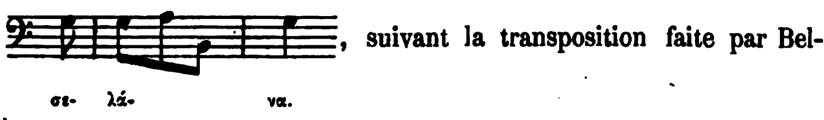
σε- λά- να

bien, dans la supposition que le ¬ serait remplacé par le ⌐, il propose

M M ι ⌐ M (1)

cette interprétation : . Cette dernière traduction est évidemment erronée, car, ainsi qu'on l'a vu dans nos tableaux de la notation des modes lydien, hypolydien et hyperlydien, le ⌐ appartient à la notation instrumentale du premier de ces modes, et y a la même signification que le ¬ dans la notation vocale. La note n'est pas représentée par ⌐, dans le mode lydien, mais
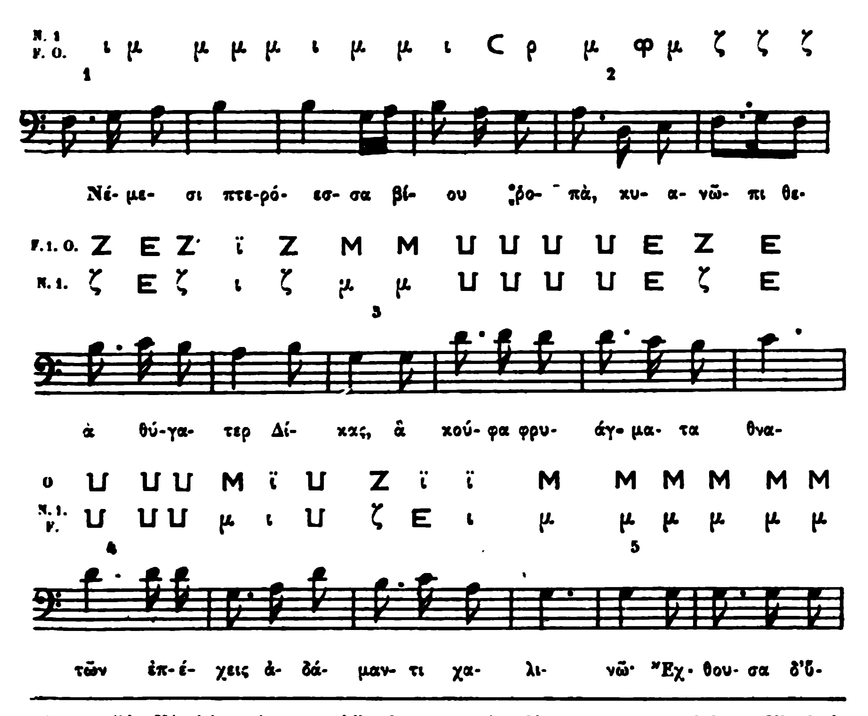
par E. La véritable interprétation des trois signes est celle-ci :
· M M ι ㄱ M



, suivant la transposition faite par Bellermann.

Les manuscrits de Florence et d'Oxford n'ont que le commencement du chant de l'hymne à Némésis, jusqu'au sixième vers; celui de Naples, coté 262, III, c. 4, est le seul qui ait ce chant entier, à l'exception d'une lacune au sixième vers, et de tout le vingtième vers. Bellermann a suppléé ce qui manque par des conjectures. Voici sa traduction.

Hymne à Némésis (1).



(1) « Ailée Némésis, puissant mobile de notre vie, déesse aux yeux sévères, fille de la « Justice, qui, par un frein que rien ne peut rompre, savez retenir les mortels dans leurs « désirs immodérés, qui êtes l'ennemie de leur insolence, et qui repoussez loin de vous la « noire envie, par la rapidité de votre roue, qui n'a point de stabilité, et ne laisse nulle trace, « tourne la riante fortune des hommes. Vous êtes incessamment sur leurs pas, sans en être

F.O. Μ Μ Μ σ Μ φ ρ σ φ ρ ρ

N. 1. μ μ μ C μ φ ρ C φ ρ ρ

6

(lacune. ———)

βριν ὀ- λο- ὰν βρο- τῶν μέ- λα- να φθό- νον ἔχ- θος ἐ- λαύ-

N. 1. β φ C φ ι C φ ρ μ ι ζ Ε U Ζ

7 8

νεις. Ὑπὸ σὸν τρο-χὸν ἄ- στα-τον, ἀ- στι- βῆ χα-ρο- πὰ με- ρό-

N. 1. ι ι μ ζ μ μ μ μ μ μ μ ρ μ C C

9

πων στρέ-φε- ται τύ- χα· λή- θου- σα δὲ πὰρ πό- δα βαί-

N. 1. φ β φ ρ ρ μ ι ρ μ λ μ β φ ρ C φ

10 11

νεις γαυ- ρού- με- νον αὐ- χέ- να κλί- νεις. Ὑ- πὸ πῆ- χυν ἀ-

N. 1. ρ ρ C ρ μ ι U μ ι ζ Ε ι μ μ μ

12
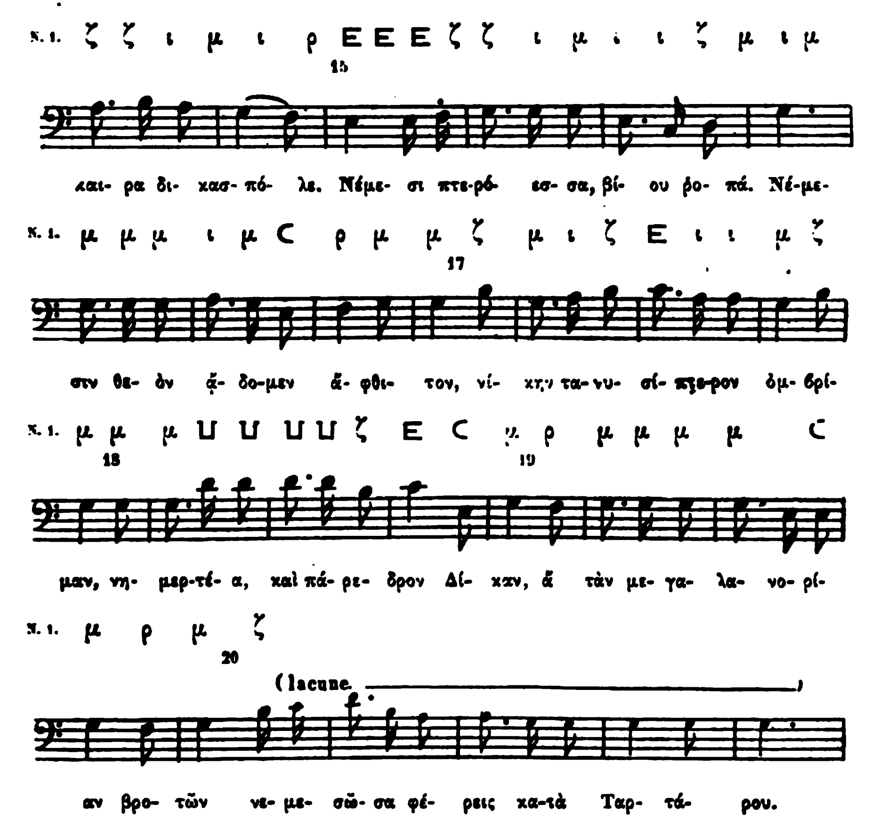
εὶ βί- ο- τον με- τρεῖς, νεύ- εις δ'ὑ- πὸ κόλ- πον ὀ- φρὺν κά-

N. 1. φ μ φ μ μ μ ρ C μ ιλ ι Ε Ε Ε Ε

13 14

τω, ζυ- γὸν με- τὰ χεῖ- ρα κρα- τοῦ- σα. Ἵ- λα- θι μά-

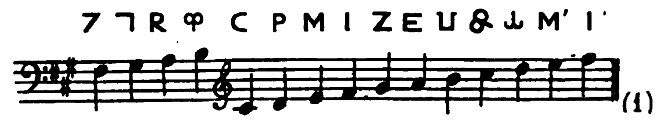
« aperçue. Vous faites tomber leur tête superbe et mesurez leurs jours à votre règle. Sans « cesse, vous froncez le sourcil, tenant en main la balance. Soyez-nous favorable, divin « ministre de la justice, ailée Némésis, arbitre de notre destinée. Nous chantons vos louanges, « déesse incorruptible, infaillible, ainsi que celles de la Justice votre compagne ; de la Justice « aux ailes déployées et rapides, qui sait affranchir de la sévérité divine et du Tartare l'hé- « roïque vertu des humains. »



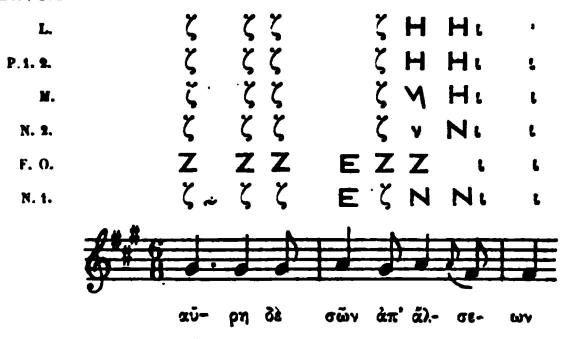
Originaires de l'Orient, les Grecs ont dû conserver dans leurs chants des traditions d'ornements dans les mélodies dont l'usage est général chez les peuples orientaux. Il y a d'autant moins de doute sur l'emploi de ces ornements chez les Grecs, à l'époque où furent composés les trois hymnes parvenus jusqu'à nous, que le mode lydien était alors d'un usage plus fréquent que les autres, ce qui nous donne la certitude de l'influence exercée par le goût oriental dans la musique grecque aux premiers temps de l'ère chrétienne. Lorsque l'on considère la multiplicité des ornements de tout genre dans les chants de l'Église grecque, on comprend qu'on n'a pu passer tout à coup de l'habitude de chants simples et presque syllabiques à ce luxe de fioritures, qui n'est pas moins général dans les chants populaires des Grecs de l'Asie Mineure que dans les mélodies liturgiques. Si, antérieurement au quatrième siècle avant J.-C., la rigidité des mœurs doriennes fut en opposition avec le goût du chant asiatique, quoique les succès populaires de Phry-

nis, de Mélanippide et de Timothée de Milet soient constatés par les critiques amères d'Aristophane et de Phérécrate, si, disons-nous, les anciens Grecs de l'Hellade ignorèrent l'usage des ornements du chant, il n'en fut certainement pas de même après les expéditions d'Alexandre. Dès lors un emploi, peut-être modéré d'abord, des ornements du chant, mais devenu plus fréquent par la suite, s'introduisit dans tous les genres de mélodies, puisque les manuscrits nous en font voir les signes dans des hymnes destinés au culte d'Apollon et des Muses.

Bellermann n'a pas saisi la signification de ces signes et paraît les avoir considérés comme des fautes de copistes; car on n'en voit pas de traces dans sa traduction du chant des hymnes. Nous allons essayer de déterminer la valeur de ces accessoires, dans l'ornementation des mélodies; mais, avant d'aborder ce sujet, nous devons avertir le lecteur que nous restituons à ces hymnes le mode lydien diatonique dans lequel ils sont notés, et dont on sait que l'échelle est celle-ci :
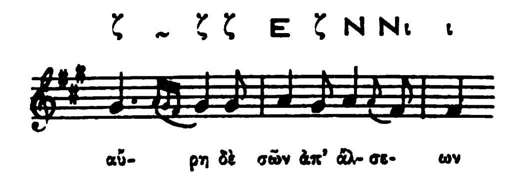


Le premier exemple d'une note d'ornement est dans la phrase mélodique sur le troisième vers de l'hymne à Calliope. On a vu, dans nos observations sur le chant de cet hymne, que les deux manuscrits de Paris, ainsi que ceux de Leyde et de Munich, substituent l'êta H à l'epsilon E, pour représenter cette note, et que les manuscrits de Florence, d'Oxford et de Naples, ont N pour la même note; or, la majorité des manuscrits ont une notation analogue pour la phrase du troisième vers, à savoir :
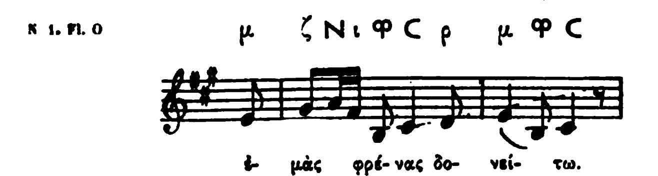


(1) Nous supprimons de cette notation les signes du tétracorde synéménon, qui n'y doivent pas être employés.

Au lieu de suivre les manuscrits qui ont la note d'ornement, Bellermann a choisi la leçon des manuscrits de Florence et d'Oxford.
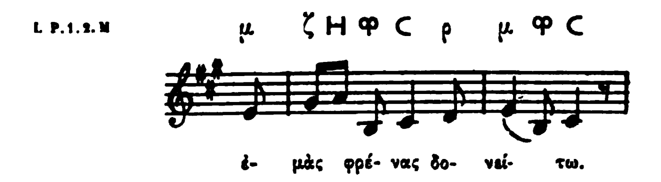
Remarquons que le manuscrit de Naples, n° 1, a, entre le premier ζ et le second, ce signe ~, qui se trouve aussi dans la notation musicale de l'Inde, où il a la signification de cet ornement . Cet ornement est fréquent aussi dans le chant des Arabes, et s'est introduit en Europe avec le ~. Il en résulte que, d'après le manuscrit de Naples, la phrase du troisième vers de l'hymne était parfois chantée de cette manière :



Au quatrième vers de l'hymne, on trouve, dans les manuscrits de Florence, d'Oxford et de Naples, n° 1, les signes de deux notes d'un ornement mesuré qu'on voit ici :

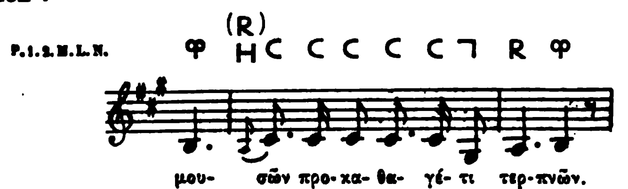


Tous les autres manuscrits ont cette autre forme :

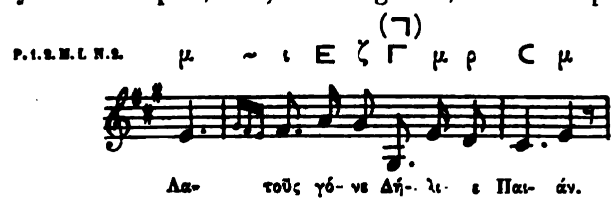


La traduction de Bellermann n'est conforme à aucun des manuscrits dont il s'est servi. Dans tous les manuscrits de Paris, de Munich, de Leyde et de Naples, n° 2, on voit, au sixième vers, une note d'ornement
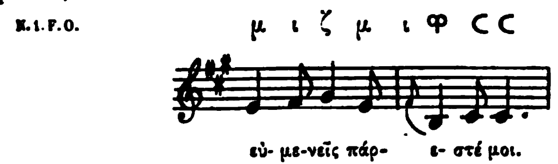
ascendant également écartée par cet érudit, et dont on voit ici la signification :



Au huitième vers, les deux manuscrits de Paris et ceux de Munich, de Leyde et de Naples, n° 2, ont le signe ~, dans cette phrase :

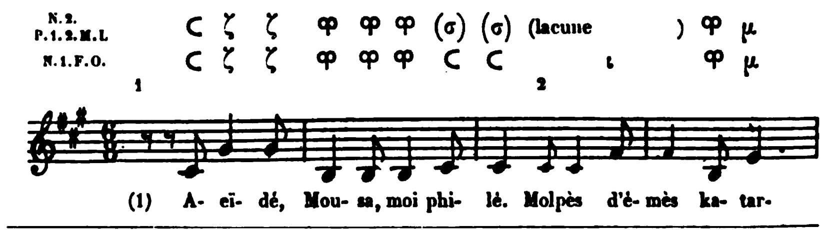


La traduction de ce passage est complétement inexacte chez Bellermann. Enfin, les manuscrits de Naples, n° 1, de Florence et d'Oxford présentent, au dernier vers de cet hymne, un port de voix descendant de quinte, comme on le voit ici :



Nous ne pousserons pas plus loin notre démonstration de l'existence des ornements du chant chez les Grecs, mais on en trouvera les diverses applications dans notre nouvelle traduction du chant des trois hymnes, que nous croyons conforme au style de leur exécution dans l'antiquité.

Hymne à Calliope.



(1) La clef qui met le chant au vrai diapason de la voix aiguë d'homme est celle qu'a choisie Burette pour sa traduction ; mais elle est peu connue des amateurs, et j'ai choisi la clef de sol,

L.P.1.2.M. μ ζ ζ ζ ζ Η Η ι ι μ ζ Ϻ φ C ρ
N.2. μ ζ ζ ζ ζ γ Ν ι ι μ ζ Ν φ C ρ
F.O. Μ Ζ Ζ Ζ Ε Ζ Ζ ι ι Μ Ζ Ν ι φ σ ρ
N.1. μ ζ ~ ζ ζ Ε ζ Ν Ν ι ι μ ζ Ν ι φ C ρ

3 4

khou. Au- rê dé sôn ap' al- sê- on, É- mas phré- nas

L. ρ μ φ C φ Ν C C C C C π
P.1. ρ μ φ C φ C C C C C C Γ
P.2. μ φ C C ρ μ ρ C φ C φ Ϻ C C C C C Γ
M. μ φ C C ρ μ ρ C φ C φ Ν C C C C C Γ
N.2. Μ φ σ C ρ μ ρ C φ C φ Η C C C C C ˥
N.1.F.O. μ φ C C ρ μ ρ C φ C φ Ν C C C C C ˥

5 6

do- neï- to. Kal- lï- o- pê- ia so- phâ. Mou- sôn pro- ca- thaghé- ti

(˥)
P.1.2.M. L.N.2. β φ R φ C μ ι μ μ ~ ι Ε ζ Γ μ ρ
N.1.F.O. Α φ ρ φ C ρ μ ι μ μ ι Ε ζ Γ μ ρ

7 8

ter- pnôn, Kai so- phé musto- do- ta, La- tous go- né Dé- li- é

P.1.2.M.L. C μ μ ζ μ φ C C
N.1.F.O. C μ ιμ ι ζ μ ι φ C C

9

Pai- an, Eu- mé- neïs par- es- té moi.
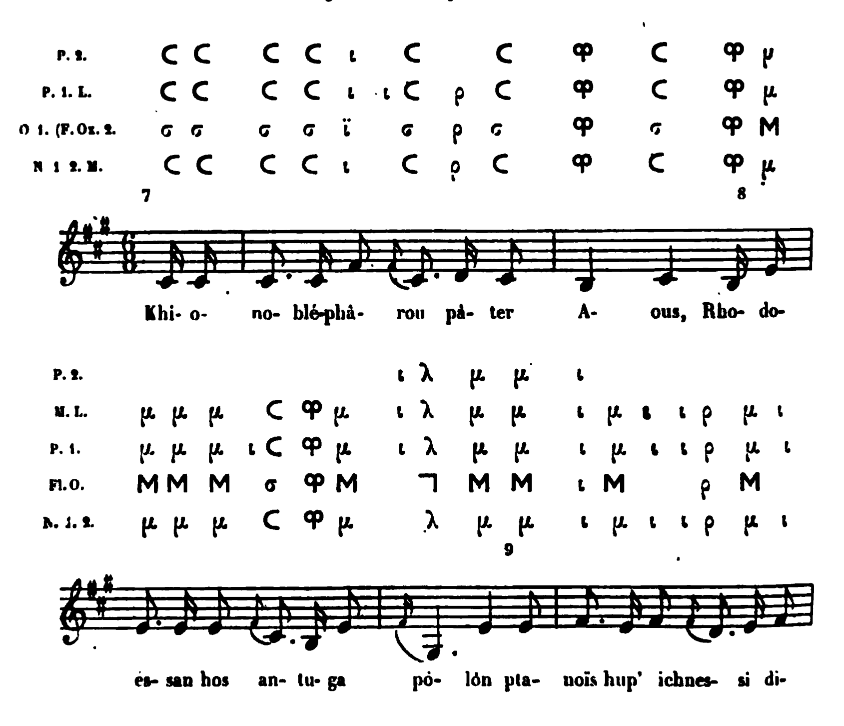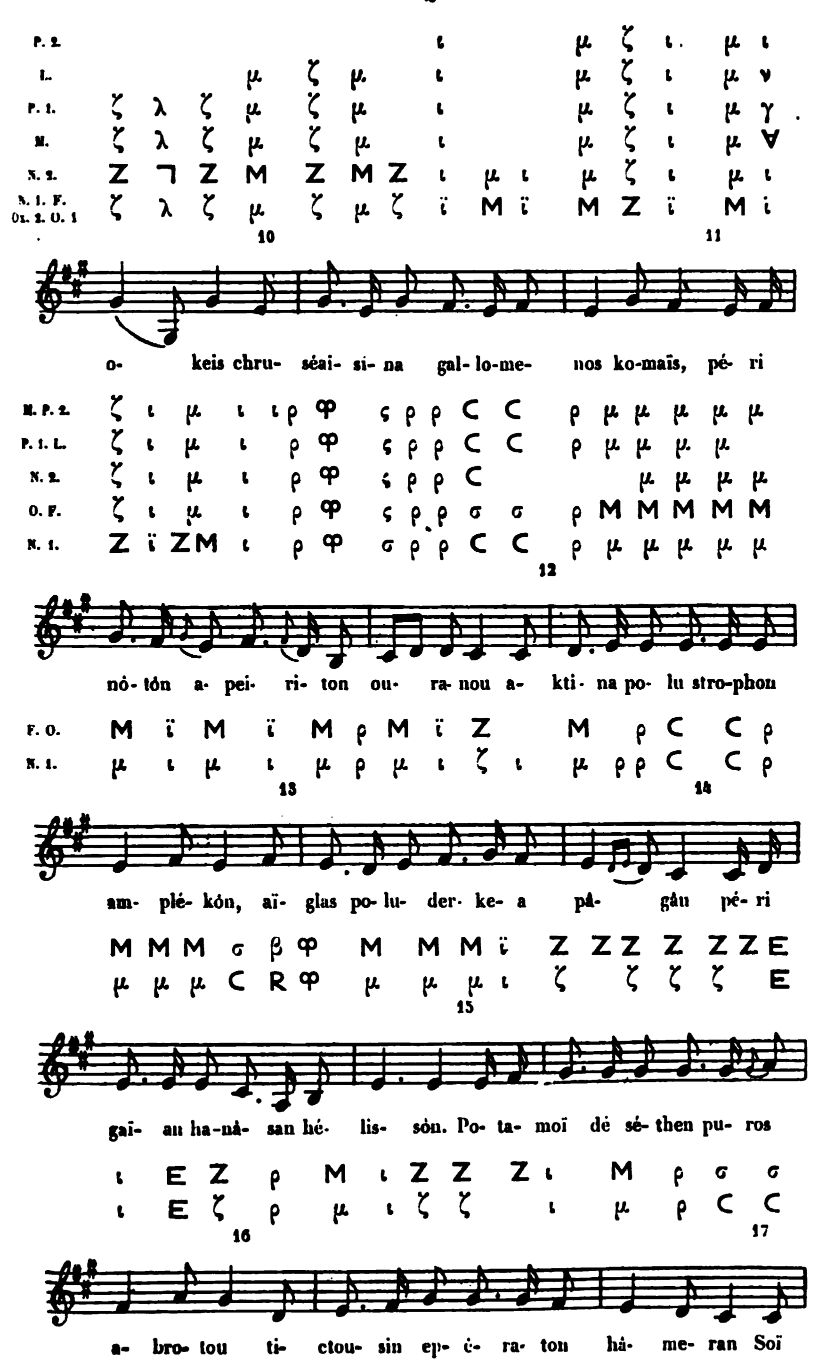
---

en mettant le chant au diapason réel de la voix de ténor élevé. Si la mélodie était chantée par une voix de femme ou d'enfant, elle devrait être élevée d'une octave, de cette manière :



Le caractère des mélodies ne peut être apprécié que par la lenteur ou la vitesse de leurs mouvements. Ces nuances des durées de la mesure, depuis la lenteur la plus considérable jusqu'à la plus grande vitesse, sont désignées dans la musique moderne par les mots italiens tels que *largo*, *adagio*, *andante*, *allegretto*, *allegro*, *vivace*, ou autres, et se déterminent d'une manière absolue par les mesures de longueur du pendule, ou par le déplacement du centre de gravité de la tige du métronome. Aucun indice ne nous étant donné par les auteurs de l'antiquité concernant les procédés employés pour régler les mouvements des mélodies, il y aurait incertitude à l'égard du chant qu'on vient de voir et de ceux qui vont suivre, si l'on ne considérait que ce sont des chants religieux, et que leur exécution a dû être lente, ou du moins d'un mouvement modéré, comme celle des chants en usage dans toutes les religions. Le mouvement des trois hymnes grecs peut donc être déterminé d'une manière approximative entre les nombres 80 — ♪ et 72 — ♪, du métronome.

Hymne à Apollon.




o- keis chru- séai- si- na gal- lo-me- nos ko-maïs, pé- ri
nô- tôn a- pei- ri- ton ou- ra- nou a- kti- na po- lu stro-phon
am- plé- kôn, aï- glas po- lu- der- ke- a pâ- gân pé- ri
gaï- an ha-nâ- san hé- lis- sôn. Po- ta- moï dé sé- then pu- ros
a- bro- tou ti- ctou- sin ep- é- ra- ton hâ- me- ran Soï

φ σ ρ Μ Μ Μ ρ ρ C μ ι
φ C ρ μ μ μ ρ ρ C μ ι μ μ ι ρ μ ι
18

men cho- ros eu- di- os a- stè- rôn kat' O- lumpon a- nak- ta kho-

ζ ζ ζ ζ μ ζ ζ μ ζ ι Ε ζ μ
19 20

reu- eï, A- né- ton mè- los a- ïen a- eï- dôn, Phoi-

Μ Μ Μ σ ρ Μ
Μ Μ Μ σ Ϛ Μ
ζ ζ μ ι ρ φ ζ ζ C ρ μ μ μ C ρ μ
21

bê- ï- di ter- po- mé- nos lu- râ. Glau- kâ dé pa-rhoï- thé sé-
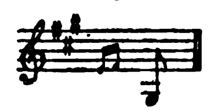
(1)
O. Μ Μ ϊ ⅂ Μ ϊ Μ ϊ Μ Μ ρ Μ ϊ
F. Μ ϊ ⅂ Μ ϊ Μ ι Μ Μ ρ Μ ϊ
N. 1. μ ι λ μ ι μ ι μ μ ρ μ ι ζ ζ μ ι
22 23
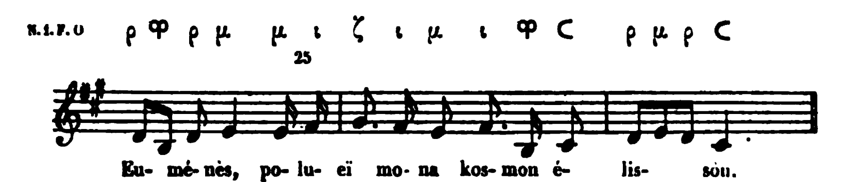
â- nâ chro-non hó- ri- on hâ- ghé- mo- neu- eï, leu-

N. 1. F. O. ζ ι μ ι φ C ρ μ ρ C C C C C C C ρ C
24
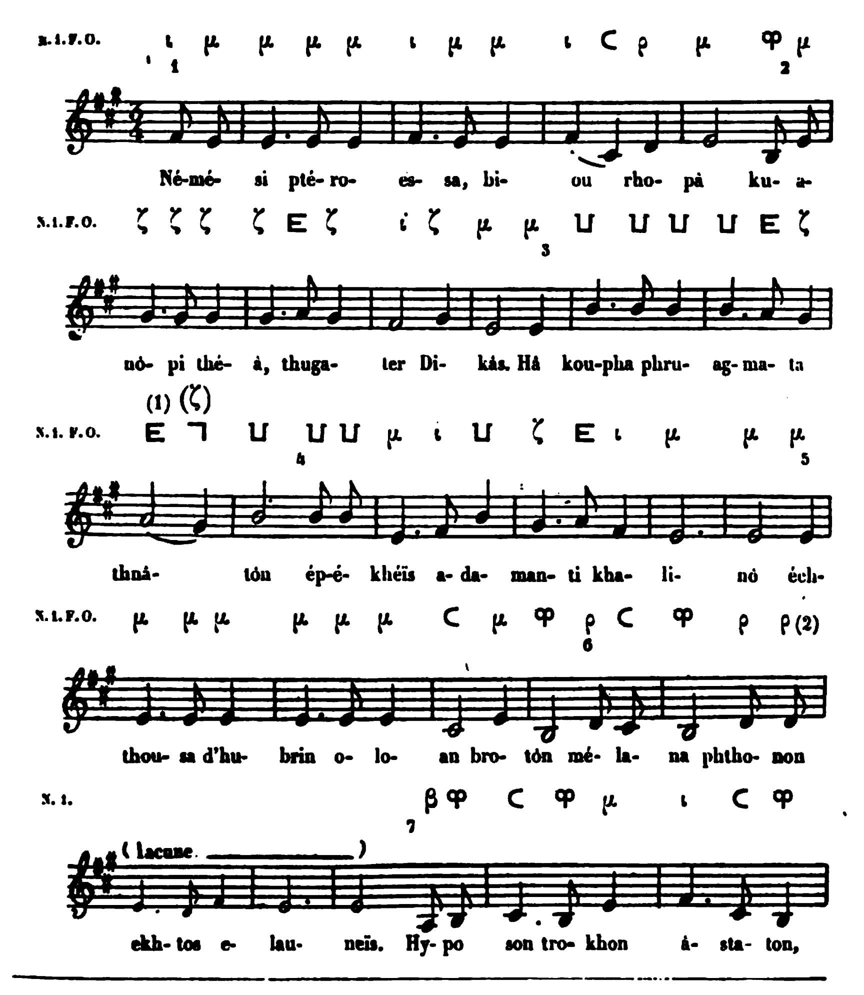
kôn hu-po sur-ma- si mo- skôn ga- nu- taï dé- té hoï- no- es:

(1) Il y a lieu de croire que cette notation du manuscrit d'Oxford indique un autre ornement que celui des deux autres manuscrits, et que sa forme doit être celle-ci :
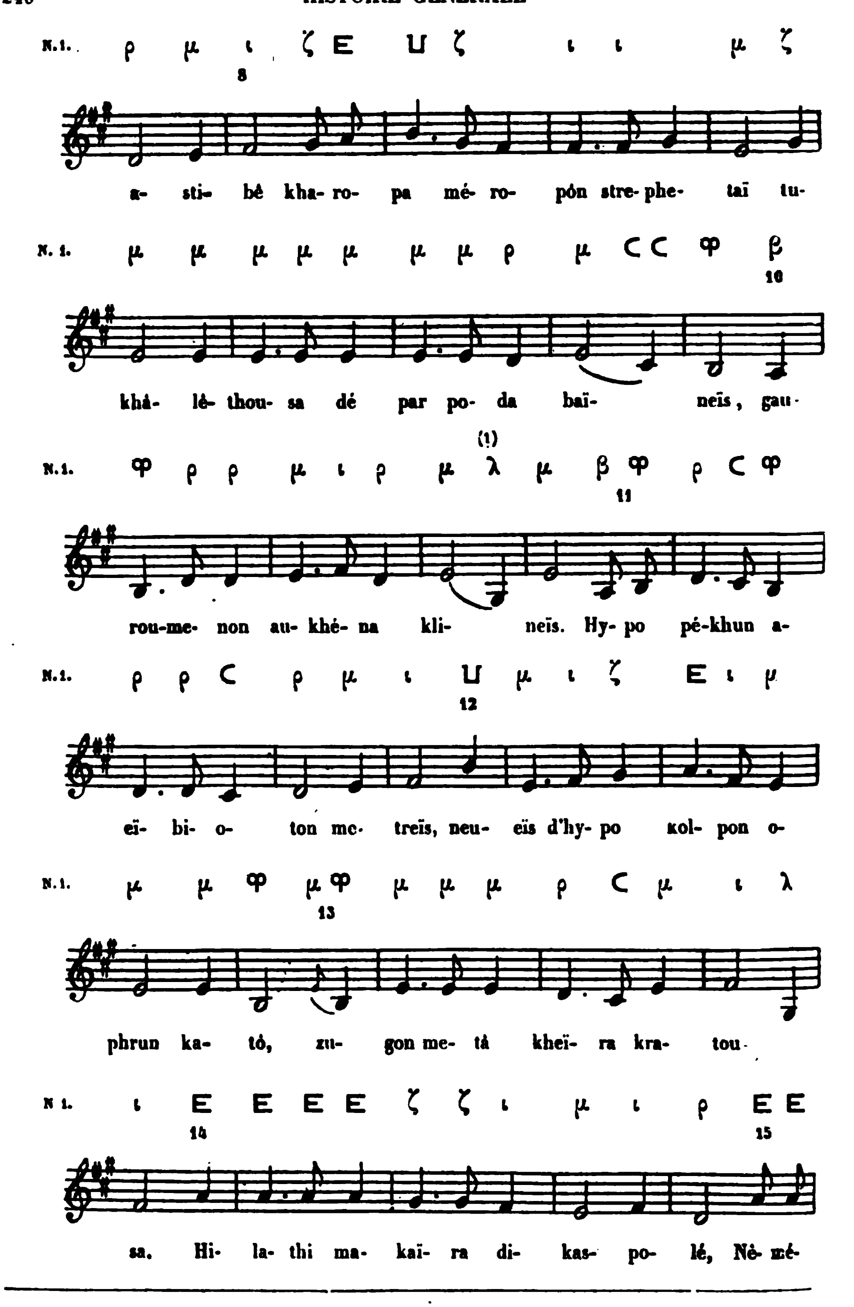




Hymne à Némésis.
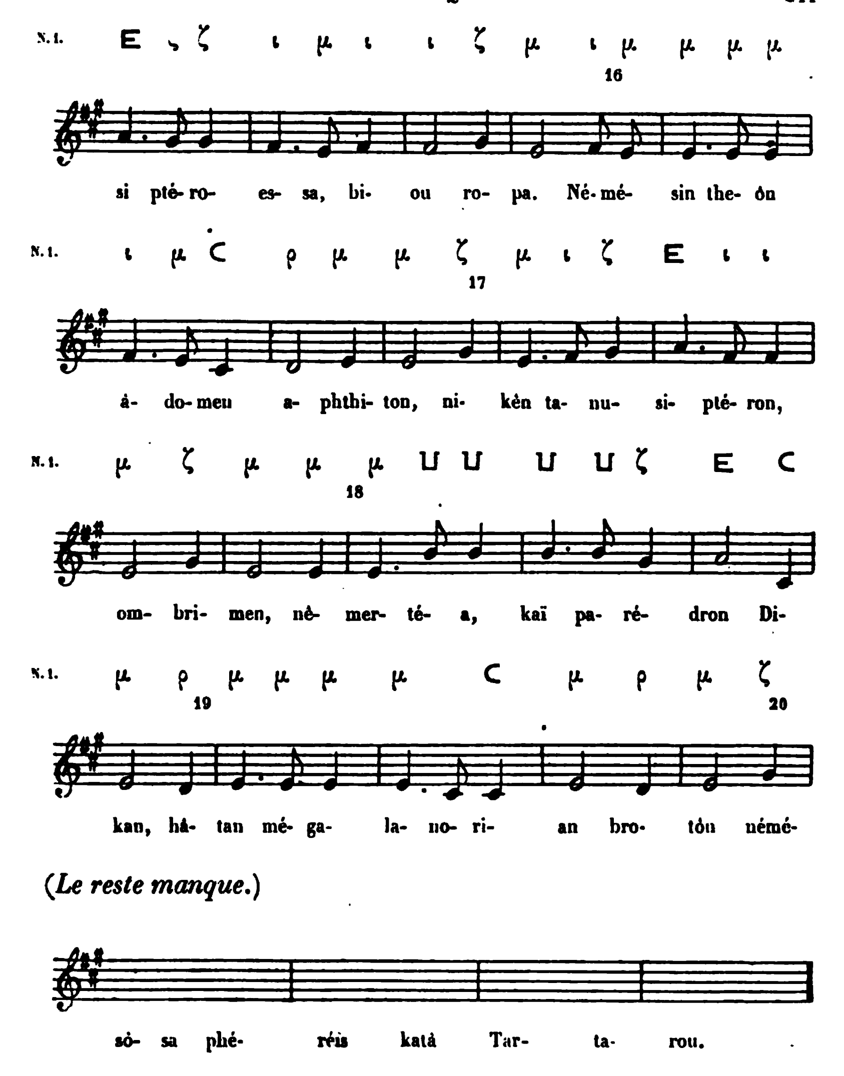


(1) Les copistes ont évidemment substitué par erreur, dans cet endroit, le signe de l'hypate hypaton, ꓶ, à celui de la paramèse, ζ, qui est son octave supérieure.

(2) A cet endroit finit la notation du chant de l'hymne dans les manuscrits de Florence et d'Oxford : le seul manuscrit de Naples, n° 262, III, c. 4, a le reste de la mélodie.

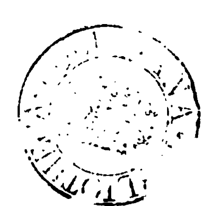


(1) Le λ du manuscrit de Naples, n° 262, III, 4, correspond partout au ℸ des autres manuscrits.



Un quatrième chant grec, sur les huit premiers vers de la première ode Pythique de Pindare, a été trouvé par le père Kircher, dans un manuscrit du monastère de S. Salvador, en Sicile, et publié dans son grand traité de musique intitulé *Musurgia universalis* (1), avec le *fac-simile* de la notation originale. Des doutes se sont élevés sur l'authenticité de ce monument, Kircher n'ayant indiqué ni la marque du manuscrit dans

(1) T. I, p. 541.



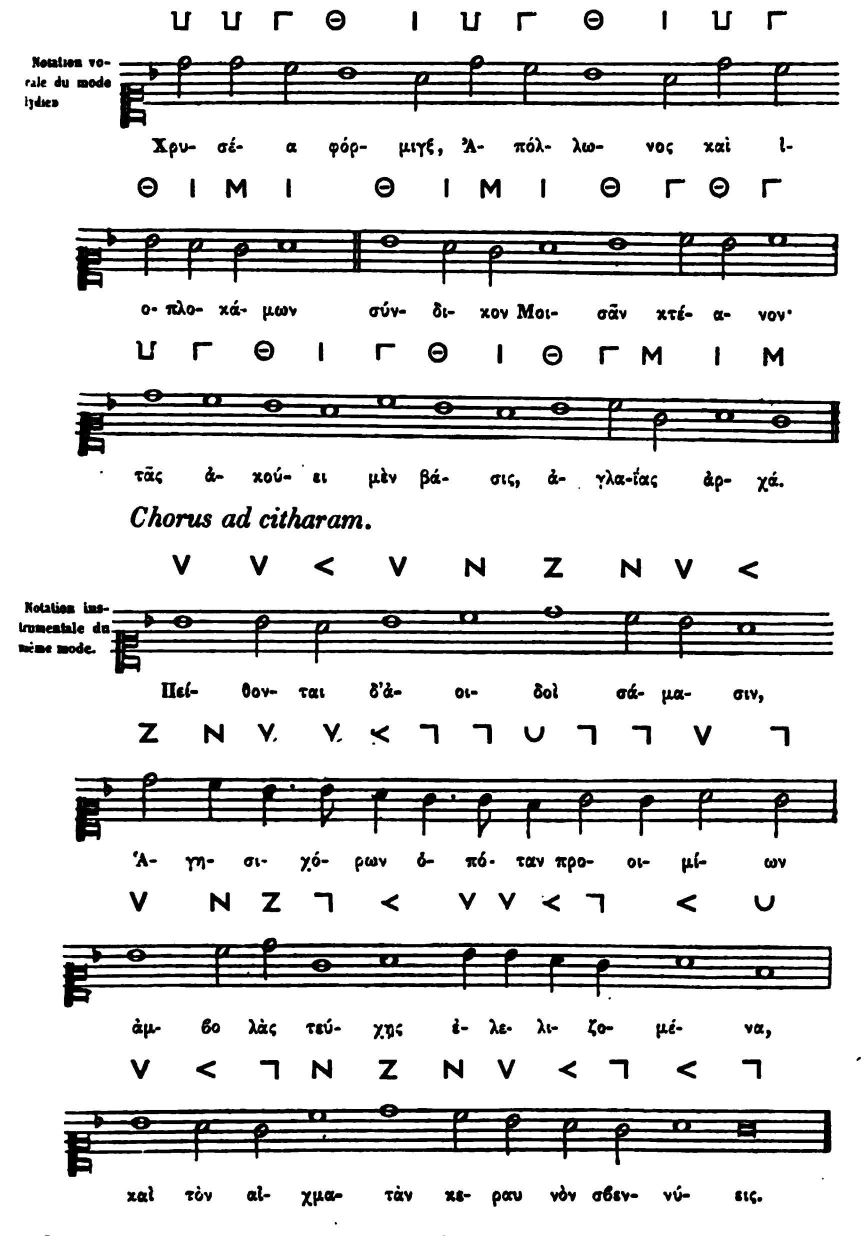
la bibliothèque du monastère, ni le contenu du volume. De longues recherches faites par Burette pour découvrir ce manuscrit ont été sans résultat. Toutefois il ne met pas en doute la bonne foi du savant jésuite (1) : il voit d'ailleurs dans la contexture du chant et dans l'ensemble du *fac-simile* des motifs suffisants de confiance dans la réalité de la découverte. Postérieurement, Marpurg (2) et Forkel (3) ont reproduit le même chant d'après la traduction rhythmique de Burette, et Boeckh en a donné une nouvelle version musicale dans son édition de Pindare (4). Une partie des manuscrits de S. Salvador ayant passé, au commencement du dix-huitième siècle, dans la bibliothèque du Vatican, à Rome, de nouvelles recherches ont été faites pour retrouver le chant publié par Kircher, mais sans succès, et l'on n'a pas obtenu de meilleur résultat de celles qui ont été entreprises en Sicile par un savant allemand, à la demande de Bellermann. Celui-ci en a conclu qu'on ne peut considérer comme des restes authentiques de l'ancienne musique grecque que les trois hymnes de Denys et de Mésomédès.

Nous ne pouvons partager son opinion, parce que nous retrouvons dans le chant publié par Kircher un des types mélodiques les plus anciens de l'Orient, et dont la tradition a été universelle, ainsi que nous l'avons fait voir dans l'introduction de cette Histoire (5). De plus, le *fac-simile* du manuscrit donné par le père jésuite a un caractère saisissant d'authenticité qui dissipe tous les doutes, nonobstant les recherches infructueuses auxquelles on s'est livré. Il n'est pas rare de rencontrer, dans les manuscrits anciens, des pièces qu'on n'y aurait pas cherchées et dont l'objet est étranger à celui des autres ouvrages contenus dans les volumes. A moins d'avoir examiné chaque page de tous les manuscrits grecs qui appartiennent ou ont appartenu à la bibliothèque du couvent de S. Salvador, il serait téméraire d'affirmer que le chant publié par Kircher est apocryphe. Pour nous, nous le déclarons formellement, ce chant est le monument le plus ancien de la musique des Grecs.

Kircher a rendu en notation moderne, non rhythmée, les signes de la notation grecque du mode lydien employés pour ce chant, d'après

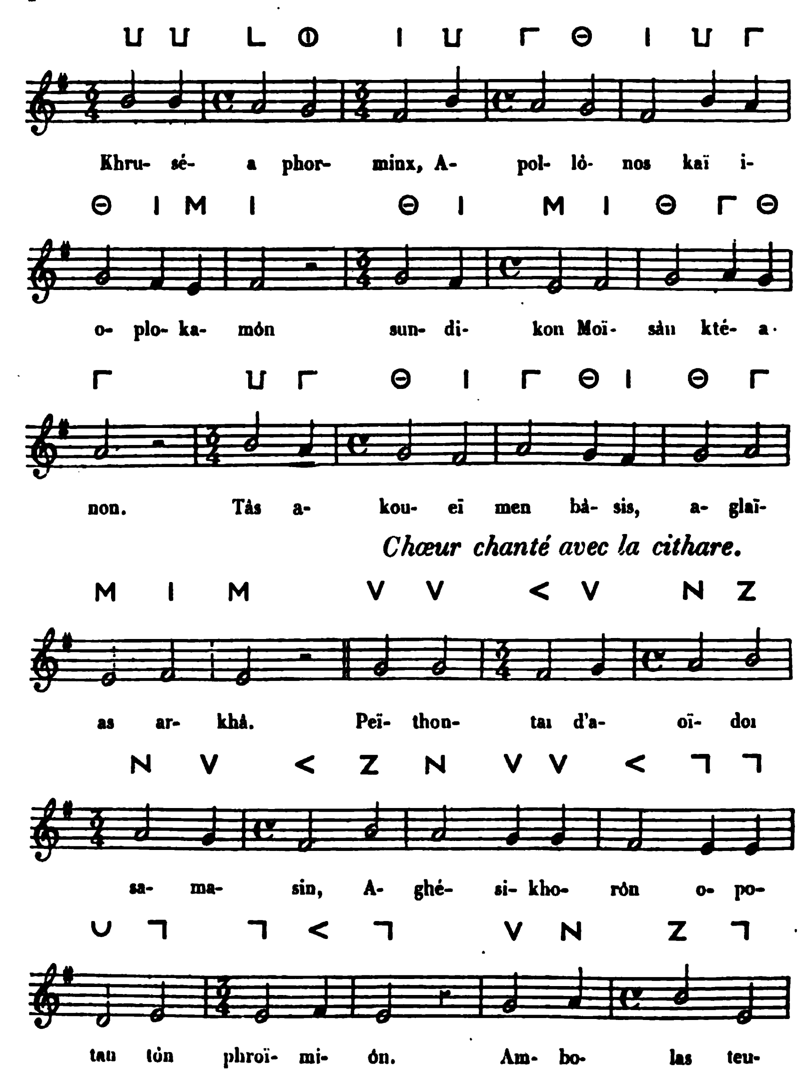
(1) *Mém. de littér. de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. V, p. 203.
(2) *Kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der Musik*, tab. II, c.
(3) *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. I, p. 431.
(4) 1re partie, p. 266.
(5) T. I, p. 139-146.
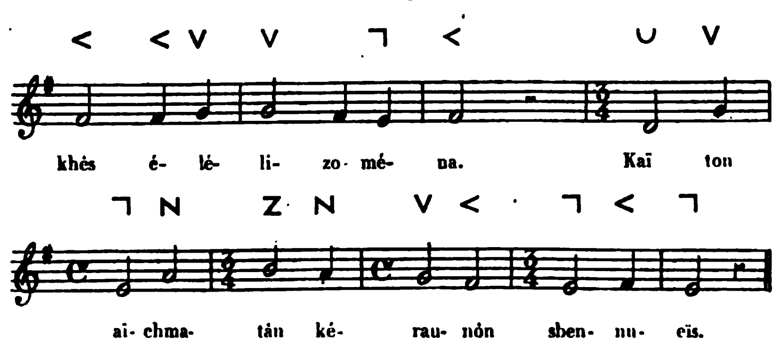
les tables d'Alypius, avec le texte de Pindare; mais il a haussé d'une tierce mineure la signification des notes originales. Voici sa version :



Le premier érudit qui reproduisit le chant pindarique découvert par

Kircher fut Chilmead, à la suite de sa dissertation sur la musique ancienne, dans l'édition d'Aratus, mais sans l'accompagner d'aucune remarque; puis Burette entreprit de le rhythmer, et, fidèle à son système, qui consistait à distinguer par des changements de mesures musicales les mètres dactyliques et ïambiques qui se mêlaient dans les vers, il donna la forme suivante à cette mélodie antique, rétablissant les intonations qui devaient correspondre aux signes de la notation grecque.





Burette a fait deux légers changements dans la notation de Kircher, aux derniers vers, pour la prosodie. Ainsi que je l'ai dit déjà, son système de changements de mesure, pour appliquer rigoureusement les lois de la métrique aux mélodies, est en opposition au sentiment du rhythme musical de tous les peuples anciens et modernes. C'est sa version que Marpurg (1), Burney (2) et Forkel (3) ont reproduite dans leurs Histoires de la musique. Les travaux de Boeckh et d'Auguste Apel ont eu pour objet de faire disparaître cette grave anomalie. Postérieurement, MM. Rosbach et Westphal (4), ainsi que M. Julius Cæsar (5) et M. Henri Schmidt, de Rostock (6), ont été plus loin dans cette voie des vrais rapports de la poésie lyrique des Grecs avec le chant. Dès 1835, je démontrais la nécessité de la réforme des idées à ce sujet (7) ; pour donner un exemple des valeurs variables des longues et des brèves, ainsi que des temps vides ou pauses, dans les applications de la mélodie à la poésie grecque, j'ai rhythmé ce même chant de l'ode de Pindare dans un autre ouvrage (8), et je n'y ai employé qu'une seule mesure pour toute son étendue. Je crois devoir reproduire ici cette version,

(1) *Krit. Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik*, tab. II.

(2) *A general History of Music*, t. I, p. 106

(3) *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. I, p. 431.

(4) *Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker, nebst den begleitenden musischen Künsten*. Leipsick, 1854-1865. 3 Theile.

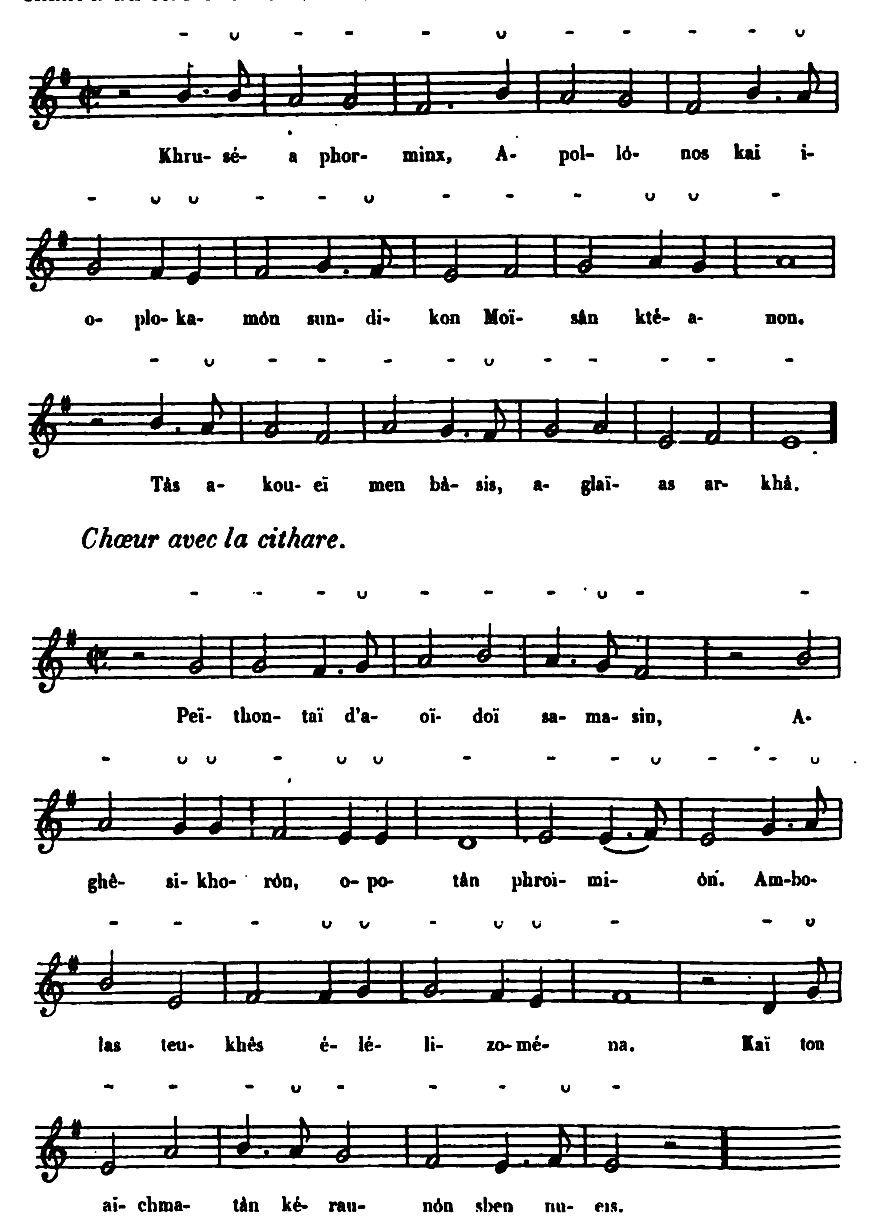
(5) *Die Grundzüge der griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristidis Quintilianus erläutert*. Marburg, 1861.

(6) *Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen*. Leipsick, 1868.

(7) *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, dans la 1re édition de la *Biographie universelle des musiciens*, t. I, p. CXIX.

(8) *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, etc. T. XXXI des *Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, etc. Bruxelles, 1858, in-4°, p. 62.

qui, dans ma conviction, est conforme à ce que l'exécution du même chant a dû être chez les Grecs.



Bien que cette mélodie soit écrite avec la notation du mode lydien,

particulièrement avec les signes du tétracorde synéménon de ce mode, elle appartient, par ses notations, au mode phrygien. Toutefois il est vraisemblable qu'à une époque quelconque ce mode a été substitué au dorien, et que, dans l'origine, la mélodie a été chantée dans celui-ci. Boeckh considère la première Pythique de Pindare comme appartenant au rhythme dorien, dans lequel dominent le dactyle, le dipode trochaïque et le spondée (1), ce qui se voit en effet dans cette ode. Forkel a posé la question, si la mélodie découverte par Kircher est celle sur laquelle le poëte a chanté la première Pythique : cette question ne peut être résolue affirmativement ; mais il est certain que ce chant remonte à une haute antiquité, étant renfermé tout entier dans l'intervalle d'un hexacorde.

Aux quatre chants qui viennent d'être analysés, se bornent, jusqu'à ce jour, les documents laissés à notre disposition, pour la connaissance de la musique des Grecs, au point de vue de l'art. Si nous les comparons à certaines mélodies antiques de l'Orient, nous n'y trouverons pas le charme vague qui distingue celles-ci ; mais elles ont beaucoup plus de force rhythmique, et l'accord du chant avec la poésie y est plus saisissant. On ne peut douter que cette puissance rhythmique n'ait été la qualité la plus estimée par les Grecs dans la musique ; c'est par elle que cet art leur procurait les émotions si vives et de genres si différents dont parlent les philosophes et les historiens. Les formes résultantes de combinaisons d'intonations diverses ne paraissent pas avoir eu pour eux l'importance qu'y attachent les peuples modernes, car les hymnes de Denys et de Mésomédès manquent absolument de variété sous ce rapport, et nous semblent monotones et dépourvus d'intérêt mélodique. Il y a plus de véritable mélodie dans le chant de l'ode de Pindare, quoique beaucoup plus ancien que les trois autres ; mais il ne faut pas oublier que ceux-ci sont des chants religieux, dans lesquels il est vraisemblable que les compositeurs grecs étaient soumis à de certaines règles ignorées aujourd'hui et qu'ils ne jouissaient pas de la liberté dont ils pouvaient faire usage pour les autres genres de poésie et pour la danse.

Si l'on compare l'immense quantité d'œuvres littéraires que nous ont léguées les Grecs, leur importance et leurs beautés, avec la rareté excessive et la médiocrité des produits de leur musique pratique, on est conduit à croire que la plupart des chants grecs étaient traditionnels

(1) *De metris Pindari, ap. Pindari Opera,* lib. III, cap. XVI, p. 280.

comme ceux des peuples orientaux, et qu'on ne les écrivait pas : s'il n'en était pas ainsi, on ne pourrait expliquer ni comprendre que, parmi tant de manuscrits grecs qui se répandirent en Europe, surtout à l'époque de la prise de Constantinople par les Turcs, il ne s'en soit trouvé aucun renfermant des chants notés d'espèces diverses, et que pas un chœur de tragédie, pas un chant élégiaque ou autre, pas un air de danse, pas un prélude de cithare ou de flûte, n'ait échappé au naufrage de cette musique sur laquelle les Grecs ont tant discouru.

CHAPITRE DIXIÈME.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE DES GRECS.

S'il pouvait y avoir quelque doute sur la situation peu avancée de la musique chez les Grecs, après avoir pris connaissance des écrits de leurs musicologues, l'incertitude à ce sujet serait bientôt dissipée par l'examen des misérables organes sonores dont ils disposèrent, non-seulement aux premiers temps de leur civilisation, mais aux plus belles époques de leur littérature et de leur culture des arts plastiques. Des lyres et des cithares dont la plupart étaient bornées au nombre de sept cordes ne produisant que sept sons ; des doubles flûtes égales ou inégales, des syrinx ou flûtes pastorales et des tambours de bacchanales : voilà tout ce que nous offrent les monuments des arts de la Grèce, particulièrement les peintures des vases. Quelques auteurs, au nombre desquels sont Pausanias, Hésychius et Pollux, parlent de la trompette des Grecs (*salpinx*); suivant le premier de ces écrivains, cet instrument fut inventé par Tyrsénus, fils d'Hercule et d'Omphale; nous ne discuterons pas cette tradition, car, ainsi qu'il a été dit au commencement de ce septième livre, les inventions mythologiques n'ont aucune valeur au point de vue de l'histoire. La première trompette dont les Hellènes firent usage ne fut certainement que la conque marine, mise par les mythologues dans les mains des tritons. Hégéléon, fils de Tyrsénus, dit le même Pausanias, enseigna aux Doriens l'usage de la trompette inventée par son père (1); cependant les Lacédémoniens ne s'en servirent

---

(1) Pausan., II, c. 21.

jamais à la guerre. Pollux attribue l'invention de la trompette des Grecs aux Tyrrhéniens ou Étrusques (1); il est certain, en effet, qu'il y eut chez ceux-ci une trompette qui porta leur nom et dont la forme est connue, mais il est à peu près aussi sûr qu'elle ne pénétra pas dans l'Hellade, aucun monument grec n'en présentant l'image. Quoi qu'il en soit, la trompette grecque ne concertait pas avec les autres instruments: elle n'était employée que pour les fonctions des hérauts, pour les funérailles et pour les sacrifices; à vrai dire, elle n'était pas un des instruments en usage dans la musique.

Quant aux instruments polycordes dont il est parlé par Athénée (2) et d'autres écrivains, ils étaient tous d'origine asiatique; les Lydiens, les Ioniens, les Éoliens et les Cariens en firent usage comme les peuples de l'Asie avec lesquels ils étaient en relations fréquentes; mais on n'en aperçoit aucune trace sur les monuments grecs proprement dits, et les écrivains qui en parlent vécurent en Orient. Strabon déclare en termes précis que les instruments montés de nombreuses cordes appartenaient aux barbares et que leurs noms ne sont pas grecs (3). Il n'y a donc eu dans la musique instrumentale des Grecs que des lyres, des cithares et des flûtes d'une faible sonorité. Nous examinerons, dans ce qui va suivre, ce que les philosophes, les historiens et les poëtes de l'antiquité en disent, et nous comparerons leurs récits et leurs descriptions avec ce que nous montrent les marbres, les peintures des vases et les médailles.

§ I.

Les lyres.

Lyre, en grec λύρα, est un mot qui ne se trouve pas dans les poëmes d'Homère. Ce fait peut être expliqué, quoi qu'il en soit des discussions concernant la réalité de l'existence du poëte, car l'Iliade et l'Odyssée sont certainement originaires de l'Asie Mineure, où la lyre n'était pas connue aux temps homériques, la cithare et ses variétés y étant seules en usage. Hésiode ne parle pas plus de la lyre qu'Homère. La lyre a été imaginée dans la Thrace; c'est l'instrument avec lequel les anciens

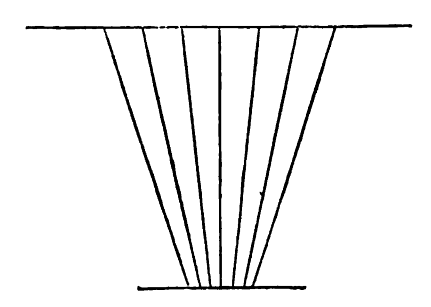
(1) Lib. IV, c. 11, sect. 85.
(2) Lib. IV, c. 23, p. 175. Lib. XIV, c. 9, p. 635, 636.
(3) Lib. X, c. 3, p. 722

poëtes Olen, Philammon et Thamyris guidaient leurs voix dans le chant des hymnes en l'honneur d'Apollon et des Muses. Sa caisse sonore était formée d'une carapace de tortue; sa table d'harmonie était faite d'une peau tendue et collée sur les bords, ou d'une planchette mince. Au-dessus de la caisse de l'instrument s'élevaient, des deux côtés, deux bras qui, par leurs courbures, imitaient les cornes d'un bœuf, et dont les extrémités supérieures, appelées *kerata,* étaient tournées en dehors. Une traverse, qui d'abord fut un simple roseau, assujettissait ces bras vers leur extrémité supérieure, à l'endroit où ils s'écartaient. Sur cette traverse s'enroulaient des lanières formant des anneaux auxquels s'attachaient les cordes et en nombre égal à celles-ci; ces cordes étaient tendues et accordées en faisant tourner les anneaux sur leur axe. Ces lyres primitives, dont se servaient les anciens poëtes-chanteurs de la Thrace et de la Thessalie, étaient montées de quatre cordes qui se pinçaient à vide avec un crochet d'os, d'ivoire ou de bois, appelé *plectron*. *Chélys* est le synonyme de lyre; comme ce dernier mot, il ne s'applique qu'à l'instrument formé d'une écaille de tortue. C'est donc de la lyre que parle Euripide dans ce vers de l'Alceste : *Et sur la chélys à sept cordes des montagnes* (1).

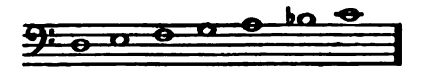
Plus tard, la construction de la lyre fut perfectionnée. Un instrument de cette espèce, trouvé par lord Elgin dans des fouilles qu'il fit exécuter pendant son voyage dans le Péloponnèse, existe aujourd'hui dans la collection d'antiquités du Muséum britannique. L'état de dégradation de ce précieux monument est déplorable; toutefois il a été possible d'en étudier la construction et de déterminer les dimensions de ses diverses parties. Le corps de cette lyre est formé d'une écaille de tortue coupée triangulairement et enchâssée dans un bloc de bois creusé, sur lequel s'appuie la table d'harmonie. Le diamètre de cette base de la lyre est de 16 centimètres. Les bras de cet instrument sont en bois et assemblés dans les extrémités du bloc; leur longueur totale est de 42 centimètres; ils sont réunis, à la hauteur de 34 centimètres, par une barre transversale arrondie, qui est emboîtée dans leur épaisseur, et à laquelle s'attachaient les cordes par des liens en toile de coton ou de lin qui servaient à les tendre et à les accorder. Le diamètre de la traverse est de 2 centimètres. Les traces des attaches indiquent que les cordes étaient au nombre de sept. La longueur de la traverse du haut, com-

(1) Καθ' ἑπτάτονόν τ'ὄρειαν χέλυν.

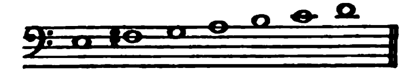
parée à la base de l'instrument, démontre que les cordes de cette lyre avaient les directions qu'on voit dans cette figure :



La longueur de ces cordes jusqu'au-point d'attache inférieur, qui a disparu, devait être d'environ 38 centimètres, ce qui correspond à la longueur de la quatrième corde de l'instrument moderne appelé *alto* ou *viole*, depuis le *ré* du premier doigt jusqu'à la queue ou tire-corde. Si donc la corde grave avait à peu près la grosseur du *ré* de notre guitare, qui sonne la même note, elle répondait à la proslambanomène du mode dorien , ou au *mi*, même note du mode phrygien , ou enfin au *fa* dièse, proslambanomène du mode lydien , suivant le système d'accord de la lyre. Dans le premier cas, les cordes auront donné cette suite :



Si le mode était phrygien, l'accord de l'instrument était celui-ci :



Pour le mode lydien, la lyre était accordée ainsi :



Cependant il se pourrait qu'en raison de la forme du chant, la proslambanomène eût été supprimée et que l'hypate hypaton eût été la note la plus grave; dans ce cas les cordes de la lyre auraient donné les deux premiers tétracordes conjoints, comme on le voit dans les exemples suivants :



Mode dorien.



Mode phrygien.



Mode lydien.



Parmi le grand nombre de lyres qu'on voit représentées sur les monuments de la Grèce et dans les peintures des vases, nous avons choisi les modèles qui offrent un intérêt particulier, soit par le nombre de cordes, soit par les formes et par les destinations spéciales :

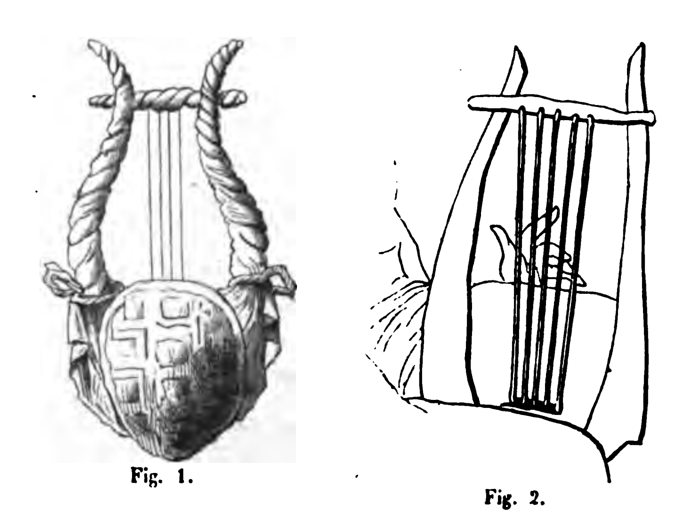


Fig. 1.

Fig. 2.

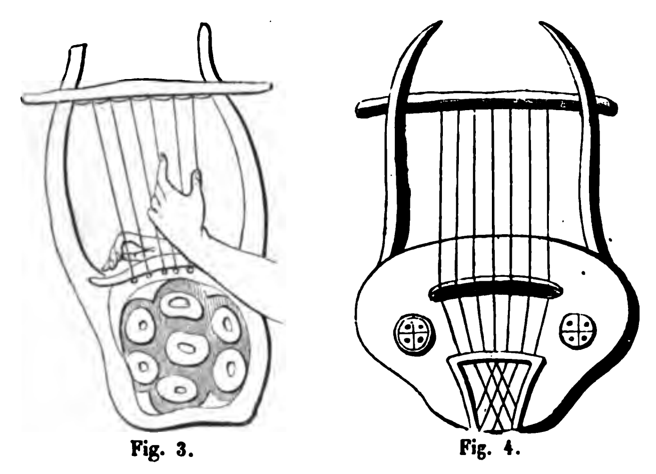


Fig. 3. Fig. 4.

La lyre à quatre cordes (fig. 1) appartient à l'état le moins avancé de la musique des Grecs, c'est-à-dire à l'époque où les fictions mythologiques se mêlent aux traditions de l'histoire; toutefois on la voit représentée dans les produits des arts de temps très-postérieurs. Elle était encore d'un usage général dans la Grèce européenne lorsque Terpandre arriva de Lesbos dans la Laconie, quoiqu'il y eût dès lors des lyres montées de cinq cordes (fig. 2). Avant lui, c'est-à-dire avant la première année de la trente-cinquième olympiade (664 ans avant J.-C.), la lyre à quatre cordes fut la seule admise dans les concours de chant des jeux publics. Après Terpandre, la lyre à sept cordes (fig. 4) devint en peu de temps d'un usage général, quoiqu'on en voie, longtemps après, qui n'en ont que cinq ou six (fig. 3). L'heptacorde ou lyre à sept cordes fut l'origine des tétracordes conjoints, dans lesquels se formulèrent les chants des musiciens (fig. 5).



Fig. 5.

Avec l'octacorde ou lyre à huit cordes, l'instrument eut l'octave complète et les tétracordes disjoints purent s'introduire dans le système tonal. A vrai dire, les tétracordes auraient dû disparaître pour faire place au système si simple de l'octave, dès qu'on fut en possession de l'instrument ainsi complété; mais, ainsi qu'on l'a vu précédemment, les Grecs ne comprirent jamais les avantages de ce système rationnel.

Des lyres à neuf, dix et onze cordes se trouvent dans des peintures et des bas-reliefs grecs (fig. 6, 7, 8); mais ces instruments, dont l'usage a dû être très-rare, si l'on en juge par le petit nombre de leurs représentations, ont appartenu à des temps relativement modernes.

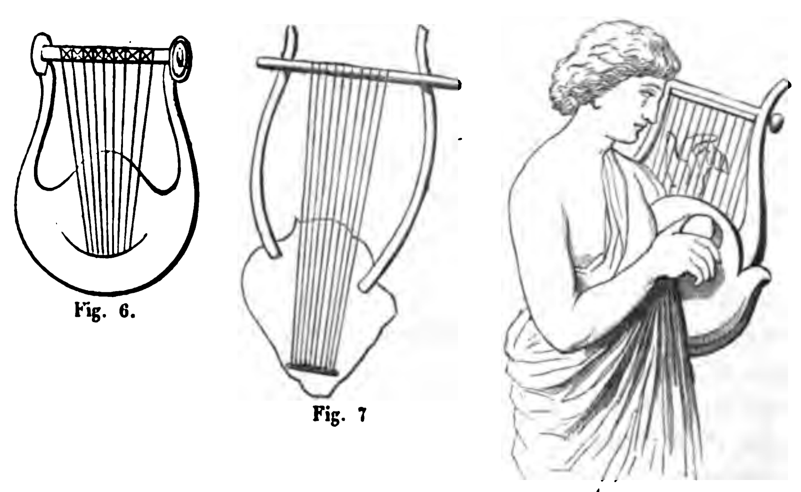


Fig. 6. Fig. 7 Fig. 8.

Les peintures grecques offrent des modèles de grandes lyres à longues cordes dont les sons étaient nécessairement graves; il est hors de doute que de pareils instruments étaient destinés à guider les voix de basse dans les chants appartenant aux modes hypodorien, hypophrygien et hypolydien. La figure qu'on voit ici est tirée d'un vase peint.

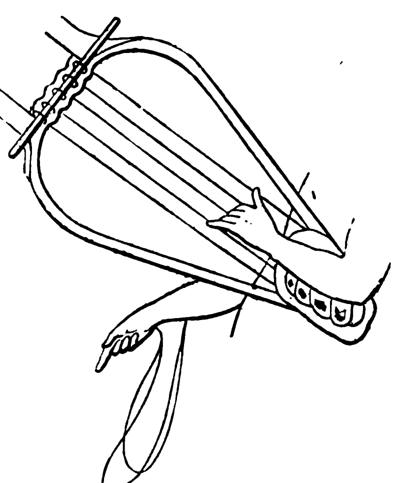


Fig. 9.

Comme toutes les lyres, celle-ci s'accordait dans l'un ou l'autre des trois modes et dans le tétracorde des hypates, c'est-à-dire dans les notes les plus graves du mode choisi. Je n'ai pas trouvé de figure de ces grandes lyres qui eût plus de cinq cordes; cependant il est vraisemblable qu'il y en eut aussi qui étaient montées de sept cordes, comme les autres lyres. Quoi qu'il en soit, la

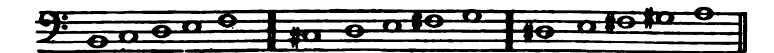
grande lyre à cinq cordes pouvait être accordée en commençant par la proslambanomène du mode, de cette manière :

Mode hypodorien. Mode hypophrygien. Mode hypolydien.



ou bien l'accord commençait par l'hypate hypaton, comme on le voit ici :

Mode hypodorien. Mode hypophrygien. Mode hypolydien.



On voit, dans un grand nombre de peintures grecques et dans les bas-reliefs, de petites lyres semblables à ce modèle :



Fig. 10.

Ces instruments étaient destinés à accompagner les voix de femmes et d'enfants dans les chants formés des tétracordes des mèses et des nètes de chacun des modes dorien, phrygien et lydien, ainsi que des modes hyperdorien, hyperphrygien et hyperlydien.

Tel était le système complet des lyres de divers diapasons : il embrassait toute l'étendue de l'échelle générale des sons ; car ces lyres pouvaient être aussi accordées dans les modes éolien et ionien, ainsi que dans leurs gammes graves et aiguës.

Les lyres s'accordaient en faisant tourner sur leur axe les anneaux auxquels étaient attachées les cordes, comme on le voit dans la figure 11.

Le plectre ou crochet avec lequel on pinçait les cordes était attaché à la tête de l'instrument par un long cordonnet, ainsi qu'on le voit dans un grand nombre de vases peints.

Fig. 11.

Aucun écrivain de l'antiquité ne dit avec clarté en quoi consistait la différence entre la lyre et la cithare. Les rapports de ces instruments étaient, suivant l'usage qu'on en faisait,

(1) Gerhard, *Ausserl.*, V, 288, 2.
(2) C. De Jan., *De fidibus Græcor.*, fig. 2.

dans le nombre de leurs cordes et dans la manière d'en jouer; cependant ils n'étaient pas identiques et les deux noms ne se prenaient pas l'un pour l'autre, car Platon dit, au IIIe livre de la République : *Ainsi il ne reste comme utiles pour la musique que la lyre et la cithare* (1). Suivant Doni, la lyre différait de la cithare en ce qu'elle avait la forme plus allongée, tandis que la cithare était plus large, et aussi parce que les cordes du premier de ces instruments étaient plus longues que celles de l'autre (2); d'où l'on devrait conclure que, la tension étant proportionnelle, la lyre rendait des sons plus graves que la cithare, ce qui n'est pas exact, car la lyre et la cithare jouaient dans tous les modes, et de toutes deux il y avait des instruments de diverses dimensions, pour soutenir les différents genres de voix dans leurs tétracordes respectifs. Ce qui est plus vraisemblable, c'est que la différence de leurs noms indiquait leur système de conformation ainsi que leur genre de sonorité. La lyre avait une construction primitive ; elle était composée d'une écaille de tortue plus ou moins grande, bien évidée et séchée, sur laquelle on tendait originairement une peau; deux bras en forme de cornes étaient ajoutés à cet appareil et étaient réunis par une traverse, à laquelle on attachait les cordes. Au temps de Pausanias (deuxième siècle de notre ère), l'écaille de tortue était encore la base de la construction de la lyre (3). Il n'en était pas de même pour la cithare, laquelle était faite dans de bonnes conditions d'acoustique, et dont la sonorité devait être meilleure. La lyre différait aussi de la cithare par sa forme arrondie, qui obligeait à la maintenir entre les genoux lorsqu'elle n'était pas suspendue par un lien passé autour du cou. Le corps de la cithare, dont la base était horizontale, rectangle, et dont les côtés étaient peu déprimés, surtout dans les temps anciens, avait une capacité plus grande que celui de la lyre. On voit, dans la plupart des figures antiques, que cet instrument se tenait appuyé contre la poitrine. C'est peut-être cet usage qui lui a fait donner son nom, car *kithara* est le nom de la partie supérieure de la poitrine.

---

(1) Λύρα δή σοι, ἦν δ' ἐγώ, καὶ κιθάρα λείπεται.

(2) ..... Lyræ citharæque discrimina præcipue hæc adnotasse videor, quod lyra longior fuerit, cithara latior potius, ac proinde crassioribus et prolixioribus nervis illa instrueretur, hæc brevioribus. (*Comment. de Lyra Barberina*, c. IV.)

(3) VIII, 23.

§ II.

Les cithares.

La première cithare qui ait paru dans la Grèce européenne fut la *pectis*, qui, ainsi qu'il a été dit dans ce septième livre (page 30), fut introduite dans le Péloponnèse par les compagnons de Pélops (1,350 ans avant J.-C.). C'était un petit instrument lydien, dont les cordes courtes rendaient des sons aigus, suivant ce qu'en dit Téleste de Sélinonte, cité par Athénée (1). La pectis est aussi qualifiée d'aiguë dans le vingt-deuxième fragment des poésies de Sapho. Hérodote constate l'origine asiatique de cet instrument lorsqu'il dit que l'armée d'Alyatte marcha contre les habitants de Milet au son de la syrinx, de la pectis et des flûtes féminines et masculines (2). Hésychius, Suidas et Photius disent aussi que la pectis était un instrument lydien; ils en font la même chose que le πανδούριον; mais leur erreur est évidente, car la *pandore* était un instrument de l'Asie, à manche, semblable à celui qu'on voit sur les monuments antiques de l'Égypte et de l'Assyrie, ainsi qu'aux tambours arabes et persans. Pollux ne s'y est pas trompé, car il dit en termes précis : *Le tricorde, appelé pandore par les Assyriens, fut aussi inventé par eux* (3).

On n'a pas de renseignement précis sur la forme et la construction de la pectis, car on ne peut prendre au sérieux la description ironique de celle de Polyphème mise par Lucien dans la bouche d'un interlocuteur d'un de ses dialogues : *C'était,* dit une nymphe, *un crâne de cerf dépouillé de ses chairs et dont les cornes formaient les branches; il les avait réunies par une traverse* (ζυγός, joug), *à laquelle étaient attachées des cordes que ne tendaient pas des chevilles* (4). Plus loin, ce grossier instrument est appelé *lyre*, mais les Lydiens, inventeurs de la pectis, ne connurent que des cithares. La pectis dut être un instrument de cette espèce, petit et à cordes courtes, puisqu'il produisait des sons aigus. Il est donc vraisemblable que sa forme fut celle qui se voit sur

(1) XIV, c. 5, p. 626.
(2) Clio, XVII.
(3) Τρίχορδον δὲ, ὅπερ Ἀσσύριοι πανδοῦραν ὠνόμαζον. IV, 60.
(4) Dial. mar. I, 4.

un vase peint du musée de Naples trouvé à Nola, et qui est reproduit ici.



Fig. 12.

La pectis avait six, sept ou huit cordes ; peut-être en eut-elle davantage, comme semble l'indiquer ce passage de la *République* de Platon : « Nous « n'aurons pas à entretenir « des ouvriers pour fabriquer « des trigones, des pectis, et « tous ces instruments à cor-« des nombreuses et à plu-« sieurs harmonies (1). » Il y a contradiction dans ce que dit Athénée (2) de la pectis, laquelle, suivant les citations qu'il fait d'Aristoxène et de Ménechme de Sicyone, aurait eu beaucoup de cordes et serait la même chose que la magadis, et qui, dans un autre endroit (3), rapporte ces vers de Sopatre : *Comment a été placée dans la main cette pectis à deux cordes, toute fière d'une harmonie barbare?* Cette phrase ne pourrait être expliquée qu'en supposant que Sopatre a donné le nom de *pectis* à l'instrument asiatique à manche appelé *pandore* par Hésychius, Suidas et Photius : on aurait ainsi le sens du rapprochement des deux instruments fait par ces auteurs. L'instrument égyptien et assyrien n'avait en effet que deux cordes. Quant à l'identité supposée, par Aristoxène et Ménechme de Sicyone, de la pectis et de la magadis, elle sera examinée dans la suite de ce chapitre.

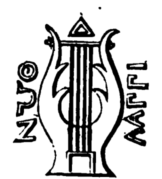
Lorsque la cithare s'introduisit dans la Grèce européenne, elle y suivit les mêmes développements que la lyre, remplacée par elle avec avantage, au point de vue de la sonorité, par sa construction plus conforme aux principes de l'acoustique. Comme la lyre, elle fut bornée d'abord, par les Doriens, au nombre de quatre cordes, ainsi que le prouve la

(1) Lib. III, p. 399. *A plusieurs harmonies* (πολυαρμόνια) signifie propres à jouer dans plusieurs modes.

(2) XIV, p. 635.

(3) *Ibid.*, p. 636.

figure de l'instrument qui se voit sur une médaille de *Lapithæmon*, ville de Laconie sur le mont Taygète, fondée par les descendants des Lapithes, petit peuple de la Thessalie dont on connaît les combats mythologiques contre les Centaures, qui, comme eux, étaient d'intrépides cavaliers. Un des côtés de cette médaille représente Apollon ; au revers, on voit une cithare de forme régulière surmontée d'un Δ, avec ce mot pour exergue, ΛΑΠΠΙΘΩΝ (1) : elle est montée de quatre cordes, et, comme toutes les cithares, elle a un tire-cordes en forme de boîte de renforcement de son. On voit ici le dessin de ce côté de la médaille.


Fig. 13.

Des cithares à cinq et à six cordes ont précédé la cithare heptacorde de Terpandre ; mais on en voit encore des représentations dans des monuments qui appartiennent à des temps très-postérieurs, comme le démontre le beau style de ces restes de l'antiquité. On en doit conclure que l'usage de ces cithares ne disparut pas après l'adoption de l'instrument à sept cordes ; nous en reproduisons ici des spécimens :

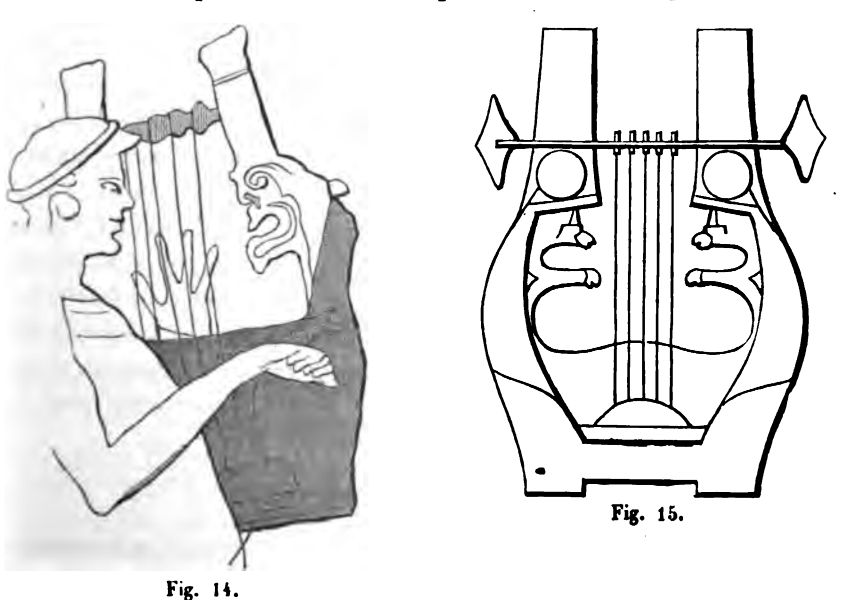

Fig. 14.

Fig. 15.

(1) Le savant Spanheim est tombé dans une erreur singulière, en considérant cette médaille comme provenant de la Thessalie : *alter nummus) cum lyra* τετραχόρδῳ, ΛΑΠΠΙΘΩΝ, *Lappithorum in Thessalia* (*In Callimachi Hymnos observationes*, p. 476). Ainsi qu'on le voit, Spanheim prend la cithare pour une lyre. Il en est de même de Mionnet (*Description des me dailles antiques grecques et romaines*, t. II, pag. 13). Au reste, cette confusion est générale.

(2) Ch. Lenormant, *Élite de monuments céramographiques*, t. II, pl. 10.

Toutefois, après Terpandre, c'est la cithare à sept cordes dont l'emploi fut le plus général dans toute la Grèce : c'est aussi cet instrument qui est représenté dans le plus grand nombre de peintures antiques et de bas-reliefs. La figure qu'on voit ici est prise d'un de ces monuments.



Fig. 16.

Suivant Plutarque, la cithare reçut une forme nouvelle au temps de Cépion, élève de Terpandre (1). Il ajoute qu'on lui donna le nom d'*asiade* ou d'*asiatique*, parce que les Lesbiens, voisins de l'Asie, en firent un grand usage (2). Aristophane (3) et Euripide appellent en effet la cithare *asiade :* ce dernier poëte s'exprime ainsi à ce sujet : *Parlez, et nous vous entendrons avec autant de plaisir que le son de la cithare asiade* (4). Suidas (5) et le Grand Étymologique (6) prétendent que le nom d'*asiade* fut donné à la cithare parce qu'on en fabriqua d'abord à trois cordes dans une ville de Lydie nommée *Asia;* cette assertion ne peut se soutenir en présence des cithares de l'Asie aux temps les plus reculés qu'on a vues dans l'Histoire de la musique chez les Égyptiens et les Assyriens (7). Quant au changement de forme de la cithare dont parle Plutarque, s'il n'est pas certain qu'on doive la fixer à l'époque qu'il lui assigne, on ne peut méconnaître, dans les monuments de l'antiquité, une transformation qui a évidemment pour but

(1) Dialogue sur la musique, chap. VI.

(2) Cf. la note 39 de Burette sur le traité de musique de Plutarque ; — sa *Dissertation sur la symphonie des anciens*, Mém. de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. IV, p. 124. — Les observations de Spanheim sur les hymnes de Callimaque, p. 467.

(3) Thesmoph., v. 124.

(4) Λέγ' ὡς Ἀσιάδος οὐκ ἂν ἥδιον ψόφον κιθάρας κλύοιμεν. Cyclop., v. 442.

(5) Voc. Ἀσία.

(6) Voc. Ἀσιᾶτις.

(7) Voyez livre Ier de cette *Histoire de la musique*, chap. V, pp. 278 et 279, fig. 89, 90, 91, 92. — Livre II, chap. II, pp. 328, 337, 338, fig. 110, 116, 117, 118.

d'en augmenter la sonorité. Les exemples en sont nombreux : nous nous bornons à en reproduire deux, à savoir l'Apollon citharède et la muse Érato du musée Pio-Clémentin, avec leurs cithares d'un modèle perfectionné (1).



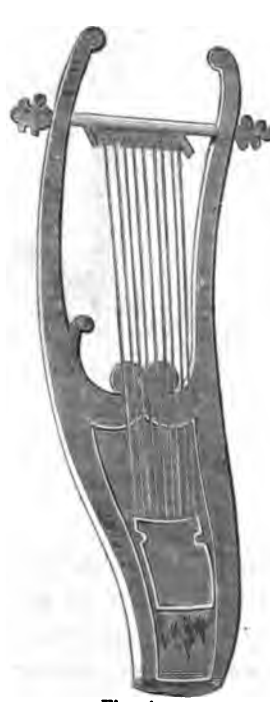
Fig. 17.

Fig. 18.

Construite dans de meilleures conditions acoustiques que l'ancienne cithare, mais devenue plus lourde, celle qui lui succéda ne fut plus portée par la main gauche, pendant que la droite pinçait les cordes avec le plectre : il fallut la suspendre sur l'épaule par un large lien. Dès lors les deux mains, devenues libres, firent résonner les cordes en les pinçant alternativement avec les doigts, et le plectre fut abandonné, comme on le voit dans les figures 17 et 18. Le résultat de ces changements fut que la qualité des sons s'en trouva améliorée. Ces modifications se firent surtout chez les Grecs de l'Asie et de l'Italie, toujours plus avancés dans la culture de la musique que leurs congénères de l'Attique, de la Laconie, de la Messénie, de l'Élide et de la Béotie.

(1) Visconti, *Musée Pio-Clémentin*, t. I, pl. XV, XXI.

Parmi les variétés de la cithare était le *barbitos,* grand instrument à cordes longues et à sons graves. Si l'on s'en rapportait au témoignage d'Anaxilas, cité par Athénée (1), le *barbitos* n'aurait eu que trois cordes; mais il en est de ce nombre comme des deux cordes de la pectis. Anacréon, qui chantait avec une *magadis* à vingt cordes, n'aurait certainement pas fait usage d'une misérable cithare à trois cordes; cependant il dit dans sa première ode : *Mon barbitos ne rend que des sons d'amour* (2). D'ailleurs le barbitos de Terpandre, le premier qui fit connaître cet instrument aux Grecs de l'Hellade, était monté de sept cordes, ainsi que le prouvent ses propres paroles déjà rapportées dans ce septième livre (3). Théocrite appelle même le barbitos un instrument polycorde (4). Pollux dit que le barbitos était aussi appelé *barymite*(5), c'est-à-dire à cordes graves, de βαρύς, grave, et μίτος, corde d'instrument. Ses cordes avaient une longueur double de celles de la pectis et sonnaient à l'octave inférieure de celles-ci. Ces deux instruments se *magadisaient,* c'est-à-dire, jouaient ensemble à l'octave, suivant quatre vers de Pindare rapportés par Athénée. C'est sans doute ce concert (6) du barbitos avec la pectis qui a fait confondre ce dernier instrument avec la magadis. La figure ci-contre représente le grand barbitos polycorde dont parle Théocrite : il est placé entre les mains de la muse Érato parmi les peintures d'Herculanum. On y distingue neuf cordes longues qui étaient pincées alternativement par les deux mains.


Fig. 19.

Le barbitos n'a été en usage que chez les Grecs de l'Asie Mineure, dans la Grande Grèce et dans la Sicile; il ne paraît pas avoir été joué dans l'Hellade, où les cithares moyennes et les lyres à quatre, cinq,

(1) Lib. IV, c. 25, p. 183.

(2) Ἡ βάρβιτος δὲ χορδαῖς
Ἔρωτα μοῦνον ἠχεῖ.

(3) P. 171.

(4) XVI, 45.

(5) IV, c. 9, n° 59.

(6) XIV, c. 9, p. 635. — Cf. Schneider, *Pindari fragmenta*, p. 10.

six et sept cordes ont été seules connues et employées à des époques différentes et suivant les circonstances.

Phorminx était originairement le nom des cithares aux sons graves (1); mais les poëtes l'ont souvent appliqué à tous les instruments du même genre. On voit, dans le premier chant de l'Odyssée, un exemple de l'emploi des deux noms pour désigner le même instrument. *Un héraut,* dit le poëte, *présente une cithare à Phémius, qui ne chante que par contrainte devant les prétendants. Toutefois il prélude à un chant mélodieux sur la phorminx* (2). Suidas et le Grand Étymologique disent aussi que la phorminx était la même chose que la cithare. Les contradictions si fréquentes qui se rencontrent chez les auteurs grecs, en ce qui concerne la musique, se retrouvent encore ici; car, dans l'énumération faite par Pollux de tous les instruments à cordes connus, il distingue la cithare de la phorminx (3). A chaque pas l'incertitude se présente en ce qui concerne cet art : pour ne parler que des instruments de l'espèce des lyres et des cithares, Homère, dans la description du bouclier d'Achille (*Iliade,* chant XVIII) place la phorminx entre les mains d'un jeune garçon, d'un enfant, qui n'eût pu en soutenir le poids, et qui néanmoins marie ses sons harmonieux aux accents de sa voix (4). La version latine donne une idée fausse des sons de la grande cithare appelée *phorminx*, en rendant les expressions grecques par *cithara arguta;* car les sons de cet instrument, vu ses dimensions et d'après les textes de plusieurs auteurs, n'étaient ni aigus ni clairs, mais doux et sympathiques. Mme Dacier a mieux rendu ce passage en traduisant : *Un jeune garçon... marie les doux accents de sa voix avec le son harmonieux de sa cithare.* Remarquons encore cette expression de l'hymne à Mercure attribué à Homère (vers 422) : *citharisant avec la lyre.* Les versions *citharam pulsans*, et *s'accompagnant de sa lyre,* rendent le sens, mais n'expliquent pas le verbe *cithariser* avec la lyre. Enfin un sujet d'étonnement se trouve aussi dans le commentaire d'Eustathe sur un passage de ce même poëme, lorsqu'il dit que *chélys* se disait de toute cithare. Ces confusions ont fait dire à plusieurs his-

(1) Hesychius, voc. Φόρμυγξ.

(2) Κῆρυξ δ' ἐν χερσὶν κίθαριν περικαλλέα θῆκεν
Φημίῳ, ὅς ῥ' ἤειδε παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκῃ·
Ἦτοι ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν ἀείδειν. I, v. 153 et suiv.

(3) IV, c. 9, n° 59.

(4) Τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι παῖς, φόρμιγγι λιγείῃ
Ἱμερόεν κιθάριζε.

toriens et critiques que tous ces noms d'instruments signifient la même chose; cependant cela n'est pas exact, car on voit que chaque variété avait un nom spécial.

L'octacorde ou cithare à huit cordes se voit sur plusieurs monuments grecs; cet instrument fut, sans aucun doute, admis dans la Grèce européenne vers le temps d'Alexandre. Parmi les modèles qu'on en a, nous choisissons celui-ci (1).

Les cithares qui ont plus de huit cordes n'appartiennent pas aux Grecs de l'Hellade; on les trouve dans les peintures de Pompéi et d'Herculanum, dans les bas-reliefs des Grecs de l'Italie, particulièrement à Rome, et sur les vases peints de l'Apulie. Ces instruments n'ont été connus des Grecs qu'après qu'ils se furent répandus dans l'Orient. Dans la liste des organes sonores à cordes pincées, que donne Pollux (2), se trouvent le *trigone* et la *sambuque*, dont les noms se rencontrent chez quelques auteurs anciens, particulièrement chez Platon; cependant, bien que ces instruments n'aient eu qu'un nombre de cordes assez limité, rien ne prouve qu'on en ait fait usage dans la Grèce propre. L'invention du trigone, sorte de petite harpe triangulaire, est, comme on l'a vu au troisième livre de cette Histoire de la musique (3), d'origine syrienne, et la sambuque n'est autre chose que la *sabecha* phénicienne. Il en est de même de la *lyrophénix* ou lyre phénicienne, qui est la sambuque sous un autre nom. Que ces instruments aient été in-

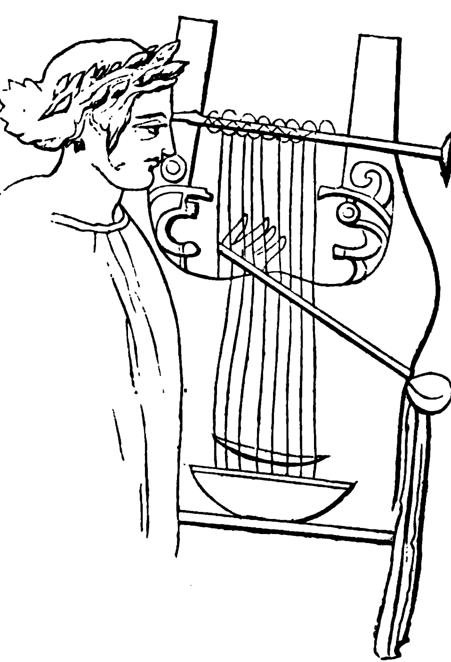


Fig. 20.

(1) Lenormant, *Élite de monuments céramographiques*, t. II, pl. XXVI, d'après un vase peint du Muséum britannique.

(2) *Loco cit.*

(3) *Histoire générale de la musique*, tom. Ier, p. 383.

troduits dans les colonies grecques de l'Asie Mineure et de l'Italie, cela est non-seulement vraisemblable, mais mis hors de doute par des monuments dont il sera parlé ailleurs ; ce qui n'est pas moins certain, c'est que les habitants du Péloponnèse et des autres États de l'Hellade ne les ont jamais admis dans leur musique.

Pollux et Athénée mentionnent un autre instrument à quatre cordes appelé *skindapse*, d'après quelques passages tirés des poëtes, mais sans indiquer l'époque et la contrée de la Grèce où l'on en fit usage. La première citation est celle de deux vers du poëte Matron, lesquels nous font connaître le nombre de cordes du skindapse : « Ils le sus-« pendirent (?) à la cheville où était accroché le skindapse à quatre « cordes d'une femme qui ne s'occupait pas de sa quenouille (1). » Le skindapse n'était pas fait d'une écaille de tortue, comme la lyre : Athénée le prouve par ces vers de Théopompe, poëte épique : « Faisant re-« tentir de ses mains un grand skindapse de bois d'érable, plaqué de « bois de tamarisque, qui imitait le son de la lyre (2). » On voit que cet instrument était de grande taille, d'où l'on peut conclure que ses cordes étaient longues et ses sons graves. Il est hors de doute que le skindapse était une variété spéciale des instruments à cordes pincées en usage chez les Grecs, puisque Anaxilas, cité par Athénée (3), dit en termes précis : « Pour moi, j'ai accordé des barbitos à trois cordes, des « pectis, des cithares, des lyres et des *skindapses*. » Quant à la forme de l'instrument, elle nous est inconnue, et l'on n'aperçoit pas, parmi les instruments de musique qui se voient dans les antiquités grecques, celui auquel le nom de *skindapse* pourrait être attribué.

§ III.

De quelques instruments polycordes.

Lorsqu'on parle des Grecs, on pense immédiatement aux habitants d'Athènes, de Sparte, de Corinthe, de Thèbes; on songe à Thucydide, Xénophon, Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Démosthène, Aristote, Socrate, Platon, Phidias, Praxitèle, enfin, à tous ces noms illustres qui ont traversé les siècles sans rien perdre de leur éclat. L'histoire, l'art dramatique, l'éloquence, la philosophie et l'art statuaire sont

(1) Athénée, l. IV, c. 24, p. 176.

(2) *Ibid.*

(3) *Ibid.*

splendidement représentés, dans l'histoire grecque, par les œuvres des grands hommes qui viennent d'être nommés : il n'en est pas de même pour la musique. Non-seulement les habitants de l'Attique, de la Laconie, de l'Élide et de la Béotie ne contribuèrent pas aux progrès de la musique, mais ils lui firent incessamment obstacle, au point de vue où nous considérons cet art. Alors même que la musique était chez eux à l'état élémentaire, ils la voulaient immobile, invariable. Jamais ils ne comprirent que la musique est un art essentiellement idéal, destiné, par sa nature même, à des multitudes de transformations. Ces vérités sont démontrées par les anecdotes qui concernent Terpandre de Lesbos, Mélanippide, Phrynis de Mitylène et Timothée de Milet, ainsi que par les sarcasmes lancés contre ces artistes par les poëtes comiques Aristophane et Phérécrate, enfin, par les passages des Traités des lois et de la



Fig. 21.

République de Platon, rapportés dans ce septième livre. Les musiciens qui entreprirent d'élargir le domaine de la musique étaient de l'île de

Lesbos, de l'Ionie, de l'Éolide, de la Lydie, de la Carie, contrées de l'Asie Mineure, de la partie de l'Italie appelée *Grande Grèce*, et, plus tard, de l'Égypte. C'est de l'Asie que sont originaires les instruments polycordes, lesquels ont été introduits dans les pays qui viennent d'être désignés, à l'exception de l'*épigonion,* dont il sera parlé plus loin; quant aux Grecs de l'Hellade, s'ils en ont eu connaissance après les conquêtes d'Alexandre en Orient, rien n'indique qu'ils en aient fait usage. Tous les auteurs qui ont parlé de ces instruments n'étaient pas nés dans la Grèce et n'y ont pas vécu.

Le premier instrument de ce genre est l'*ennéacorde*, cithare montée de neuf cordes, ainsi que l'indique son nom. On en voit de plusieurs modèles dans les recueils de peintures de vases. Celui qu'on voit page 266 est pris d'un vase apulien.

Ces mêmes peintures de vases offrent des représentations de cithares à dix, onze et douze cordes, telles qu'on les voit dans les figures 22 et 23.

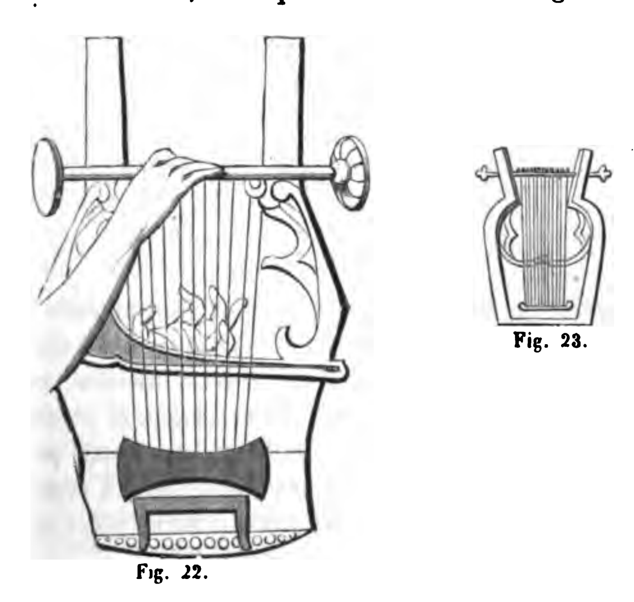


Fig. 22.

Fig. 23.

Le plus considérable des instruments polycordes, en forme de cithare ou de harpe, est la *magadis*.

On a vu dans le deuxième livre de notre Histoire (1er vol. p. 329) que c'était une harpe assyrienne montée de vingt cordes, et que son usage s'était répandu dans toute l'Asie Mineure, notamment dans les villes de l'Ionie, à une époque reculée, puisque Anacréon, né à Téos l'an 572

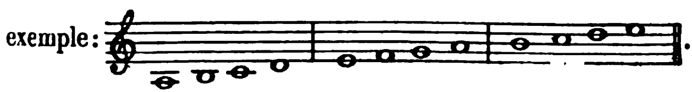
avant l'ère chrétienne, jouait de cet instrument, ainsi qu'il le dit lui-même dans un fragment de ses œuvres conservé par Athénée (1). Il est vrai qu'il donne à son instrument le nom de *magadis lydienne à vingt cordes,* et l'on pourrait croire que cette magadis était différente de celle de l'Assyrie; or la Lydie était renommée pour ses cithares de formes diverses. Il serait donc possible que la magadis lydienne eût la forme de la figure 24, prise d'un bas-relief.



Fig. 24.

Cette cithare ou magadis à vingt cordes rappelle celle qui se voit dans le tableau d'un tombeau de Thèbes, dans la Haute Égypte, et que nous avons fait connaître (1er volume de cette Histoire, p. 279). Les cordes y sont aussi au nombre de vingt : cependant la cithare, où toutes les cordes avaient à peu près la même longueur, n'était pas favorable à une si grande diversité d'intonations ; on a peine à comprendre que les différences de tensions aient pu suffire à les accorder sans les rompre. L'échelle tonale de la cithare égyptienne dont il s'agit aurait eu pour note initiale , et dans l'ordre chromatique, qui était celui de l'accord des instruments musicaux de l'Égypte, ainsi que de la Chaldée et de l'Assyrie, les vingt cordes de la cithare auraient produit tous les degrés d'une octave et une quinte. Si la cithare-magadis du

(1) L. XIV, c. 8, p. 617.

bas-relief qu'on vient de voir était accordée de la même manière, en commençant par la même note, c'est-à-dire par la mèse du mode hypodorien, elle aurait eu la même étendue chromatique et aurait renfermé trois tétracordes diatoniques disjoints, comme on le voit dans cet exemple: .

La forme de la harpe assyrienne est plus avantageuse et plus rationnelle pour cette étendue, parce qu'elle produit par sa courbe des longueurs de cordes proportionnelles pour la gravité et l'acuité des sons. Nous avons établi, en plusieurs endroits de cette Histoire, que l'art assyrien a exercé une puissante influence chez les peuples de l'Asie Mineure, et surtout chez les Lydiens : il y a donc lieu de croire que la magadis assyrienne fut celle dont parle Anacréon sous le nom de magadis lydienne à vingt cordes. Quant à l'instrument monté d'un nombre de cordes égal qu'on voit dans la figure du bas-relief de Rome, il est vraisemblablement une imitation de la cithare égyptienne du même genre, faite par les Grecs de l'Égypte sous le règne d'un des Ptolémées.

La magadis, suivant la manière dont elle était accordée, fournissait le moyen d'exécuter les mélodies en octaves; c'est de là que les Grecs ont formé leur verbe μαγαδίζω, *magadiser,* qui a les deux significations de jouer ou chanter à l'octave, et de jouer de la magadis. Cet instrument était néanmoins si peu connu des Grecs que l'on voit mettre sérieusement en question, dans le *Banquet des savants,* d'Athénée, si c'était un instrument à vent ou à cordes, et que des autorités invoquées semblent être favorables aux deux interprétations. C'est ainsi que Ion de Chio dit dans son *Omphale : Que la magadis, flûte de Lydie, prélude aux chants!* et que Didyme le grammairien, dans son commentaire sur l'œuvre de ce poëte, croit que la magadis était une flûte *citharistrie* (1), c'est-à-dire une flûte qui accompagnait la cithare à l'octave. On a déjà vu que la *pectis* ou *pectide* a été également confondue avec la magadis, parce qu'elle magadisait parfois avec le barbitos. Enfin, le poëte Téleste, dans Athénée (XIV, c. 9), ne donne que cinq cordes à la magadis au lieu de vingt. Voici ses paroles : « Un autre... animait sa magadis, fai« sant aller et venir avec rapidité sa main sur les cinq cordes de l'ins« trument. » Les malentendus et les contradictions se rencontrent ainsi à chaque pas chez les auteurs grecs à propos de musique.

(1) Athénée, XIV, c. 8, 9

Le *nablas* ou *nable* des Grecs, instrument du genre des harpes, comme la magadis, était, comme on l'a vu dans les deuxième et troisième livres de notre Histoire (1), le *nebel* נֵבֶל des Phéniciens et des Hébreux. Nous avons dit, d'après les renseignements fournis par l'historien Josèphe et par saint Jérôme, que cette harpe, montée de douze cordes, avait d'un côté et au sommet un corps creux et sonore, que les chevilles des cordes étaient placées à la base de ce corps ; enfin, qu'on pinçait les cordes de l'instrument par le bas et qu'il résonnait par le haut. Ces faits sont démontrés par la figure 25 ci-dessous, laquelle se voit sur un vase peint de l'Apulie publié et décrit par Gerhard (2), ainsi que dans l'instrument joué par un eunuque qui se voit dans le bas-relief assyrien du Muséum britannique (3).



Fig. 25.

(1) T. I, pp. 330, 331. — 386, 387.

(2) *Apulien-Vasenbilder*. Berlin, 1846. — Ch. Lenormant et Witte. *Elite de monuments céramographiques*, pl. LXXXVI.

(3) V. *Histoire générale de la musique*, t. I, p. 327, fig. 109.

Le poëte épique Euphorion, cité par Athénée (1), disait, dans un livre sur les *jeux Isthmiques* qui est perdu : « Ceux qu'on nomme maintenant *nablistes, panduristes, sambucistes,* se servent d'instruments « qui n'ont rien de nouveau. » Athénée ajoute à ces paroles : « En « effet, le *barymitos,* le *barbitos*, tous deux nommés par Sapho et par « Anacréon (2), la magadis, les trigones et les sambuques, sont des « instruments anciens. » En lisant ces passages, il ne faut pas oublier que leurs auteurs sont des Grecs orientaux, et qu'ils parlent de choses connues dans les pays qu'ils habitaient, et l'on ne doit pas conclure de ce qu'ils en disent que l'usage de ces mêmes instruments s'était introduit chez les anciens Grecs de l'Hellade. Ainsi que nous l'avons fait voir, les lyres et les cithares furent les seuls instruments à cordes que connurent ceux-ci.

Il est à remarquer que les auteurs grecs se sont bornés à citer les noms des instruments polycordes, sans en indiquer la nature ni la forme, par une description même imparfaite; ce qui autorise à supposer qu'ils ne les avaient pas vus. On trouve à ce sujet un curieux passage dans la compilation d'Athénée : citant un certain Philémon, auteur d'une pièce intitulée l'*Adultère,* il lui emprunte le dialogue suivant : « Parménon, « il fallait avoir ici une joueuse de flûte ou quelque *nablas.* — Qu'est-« ce donc qu'un nablas? — Comment ! insensé, tu ne sais pas ce que « c'est? — Non, par Jupiter! — Que dis-tu? tu ne connais pas le na-« blas? tu ne connais donc rien de bon ? Sans doute, tu ne connais « pas non plus une sambucisterie (3)? » C'est par cela que se termine le colloque, et l'interlocuteur de Parménon ne prend nul souci de lui apprendre ce que c'est que le nablas. Le vase apulien de Munich prouve que le nablas a été en usage chez les habitants de la Grande Grèce. L'exactitude de sa construction ainsi que le nombre de ses cordes nous conduisent à penser que cet instrument a été introduit dans cette partie de l'Italie par une colonie de Sémites, vraisemblablement par les Phéniciens.

Le *trigone*, dont parlent plusieurs auteurs grecs sans le connaître, était une harpe triangulaire inventée dans la Syrie. C'était le *kinnor* des

---

(1) L. IV, c. 25, p. 183.

(2) Le *barymitos* de Sapho et le *barbitos* d'Anacréon sont le même instrument, comme on le voit dans Pollux (IV, 59) : Βάρβιτον, τὸ δ' αὐτὸ, καὶ βαρύμιτον. Voyez ci-dessus, p. 262, pour ce qui concerne cet instrument.

(3) L. IV, c. 23, p. 175.

Hébreux, le *kinyra* des Syriens et la *kinura* des Phéniciens. Hésychius, Suidas et Photius font *kinyra* synonyme de *cithara,* et les philologues modernes ont fait, sur ces mots, preuve d'une grande érudition, comme on peut le voir dans les observations de Spanheim sur les hymnes de Callimaque (1) et dans les notes de l'édition d'Hésychius donnée par Alberti (2); mais nous sommes obligé de déclarer que toutes ces dissertations tombent à faux, car la *kinyrá* n'a pas d'analogie avec la cithare : c'est le trigone, c'est-à-dire la harpe triangulaire des Égyptiens, des Chaldéens, des Phéniciens, des Assyriens et des Hébreux. Ainsi qu'on l'a vu dans les deuxième et troisième livres de cette Histoire de la musique (3), cette harpe était montée de neuf cordes obliques, dont la plus longue formait l'un des côtés du triangle (4). On pouvait en faire résonner les cordes avec la main droite en assujettissant le corps de l'instrument sous le bras gauche, ou placer le trigone dans une position horizontale en l'attachant à la ceinture, et percuter les cordes avec une baguette, ainsi qu'on le voit dans une figure tirée d'un bas-relief assyrien du Muséum britannique (5). Porphyre a donné des renseignements sur cette manière de jouer l'instrument dans son commentaire sur le traité des *Harmoniques* de Ptolémée (6).

Platon, dans le passage de son traité de la *République* rapporté précédemment (p. 258), parle des trigones et d'autres instruments polycordes comme ne devant pas y être admis. Deux vers des *Mysiens*, l'un des nombreux ouvrages de Sophocle qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous, mentionnent le trigone comme un instrument phrygien qu'accompagnent les sons de la pectis lydienne (7). D'autre part Aristoxène, cité par Athénée (8), donne la qualification d'*instruments étrangers* aux phénix (lyrophénix), aux pectis, aux magadis, aux sambuques, aux *trigones,* aux clepsïambes, aux skindapses, et à celui qu'on nomme *ennéacorde.* Pollux ne parle aussi du trigone qu'en le nommant parmi

(1) P. 471 et suiv.
(2) Voc. Κινύρα; notæ 17, 18.
(3) T. I, pp. 330, 331, fig. 111. — 387
(4) *Ibid.*, p. 384, fig. 134.
(5) *Ibid.*, p. 333, fig. 113.
(6) C. III, *ap. Joh. Wallis Op. mathem.*, t. III, fol. 217.
(7) Πολὺς δὲ Φρὺξ τρίγωνος, ἀντίσπαστά τε
Λυδῆς ἐφυμνεῖ πηκτίδος συγχορδία.
(8) IV, c. 25, p. 183

la plupart de ces instruments qui n'étaient pas d'origine grecque. De tout cela résulte la démonstration que ces mêmes instruments n'ont été connus que de nom dans l'Hellade, tandis que la plupart étaient au nombre des organes sonores chez les peuples de l'Asie Mineure.

Il en fut de même du *psaltérion*. Ce nom donné improprement au *kinnor* hébreu, par les interprètes grecs de la Bible, dans le livre de Néhémie, dans les psaumes XX, 24, et LXX, 24, est aussi attribué au *nebel*, en divers endroits de la même version grecque. En d'autres lieux de la Bible, les mêmes instruments sont désignés par les noms de *kithara* et de *nabla*; de là la confusion de mots qu'on remarque dans les lexiques grecs et les erreurs des philologues sur ce sujet. Le véritable psaltérion antique était le *phsanterin* ou *psanterin* des Chaldéens et Assyriens (le *pisantir* des Arabes), dont la forme était celle d'une harpe triangulaire renversée et montée de cordes qu'on frappait avec des baguettes (1). Cet instrument n'était connu que de nom chez les Grecs; on ne trouve en effet que ce nom sans aucun éclaircissement chez Pollux; Hésychius et Photius ne le donnent pas, et Suidas le fait synonyme de *naula* (*nabla*). On ne voit que Jobas ou Jubas, cité par Athénée (2), qui en parle comme d'un instrument de l'Asie Mineure, dans cette phrase : « Ce fut Alexandre de Cythère qui compléta les « cordes du psaltérion. Après avoir vieilli à Éphèse, il consacra, dans « le temple de Diane, cette ingénieuse invention de son art (3). » Aucun monument antique de la Grèce ne nous montre le psaltérion, mais on le voit imparfaitement représenté sur un bas-relief des ruines de Ninive (4). Il est plus que vraisemblable que cet instrument fut en usage dans la Grèce italique et ne fut pas inconnu des Romains, puisque Quintilien en parle comme d'un instrument dont les sons faisaient naître l'émotion des sens. Le passage a assez d'intérêt pour qu'il ne soit pas inutile de la rapporter ici:

« ..... Je crois devoir déclarer ouvertement que je recommande, non « cette musique luxurieuse, qui ne fait entendre aujourd'hui sur nos « théâtres que des sons impudiques ou efféminés, et qui a tant contri- « bué à détruire ce qui pouvait nous rester d'énergie et de virilité;

(1) V. tome I[er] de cette Histoire, p. 391.

(2) IV, c. 25, p. 183.

(3) Τὸ δὲ ψαλτήριον, Ἀλέξανδρος ὁ Κυθήριος συνεπλήρωσε χορδαῖς· καὶ ἐγγηράσας τῇ Ἐφεσίων πόλει, ὡς σοφώτατον τῆς ἑαυτοῦ τέχνης τουτὶ τὸ εὕρημα, ἀνέθηκεν ἐν Ἀρτεμίδος.

(4) *Hist. gén. de la musique*, t. I, p. 335, fig. 114.

« mais cette musique mâle qui célébrait les louanges des héros, et que « les héros eux-mêmes s'honoraient de chanter; non ces *psaltérions* et « ces *spadix* qu'on devrait interdire aussi aux filles honnêtes, mais « l'étude et la connaissance des moyens qu'emploie la musique pour « exciter les passions généreuses et apaiser les mouvements dé- « réglés (1). »

Ne nous étonnons pas de ce langage sévère d'un Romain qui avait conservé des sentiments dignes des temps de la république. Les sons relativement puissants qu'on tirait, par la percussion, des cordes fortement tendues du psaltérion, comparés aux sons grêles et de courte durée des lyres et des cithares, devaient faire éprouver des impressions nerveuses auparavant inconnues et qui s'accordaient avec la décadence morale des Romains sous le règne des empereurs. Le *spadix* dont parle Quintilien est mentionné par Pollux et par Athénée; mais ils n'en donnent que le nom et ne fournissent aucun renseignement sur la nature et la forme de l'instrument. Hésychius le qualifie simplement d'*organe musical* (ὄργανον μουσικόν). Nicomaque semble donner une indication plus précise lorsque, faisant l'énumération des divers genres d'instruments, il dit : *les instruments tendus* (c'est-à-dire, à cordes tendues), *tels que les lyres, les cithares, les spadix et autres semblables* (2); mais cette phrase a induit en erreur quelques auteurs modernes de lexiques de la langue grecque, lesquels ont fait du *spadix* une variété de la lyre, ce qui ne peut s'accorder avec le sens du passage de Quintilien. D'après celui-ci, à cette question : *A quelle classe d'instruments appartient le spadix?* on peut répondre qu'il y a lieu de croire que ce nom fut donné par les Grecs au trigone horizontal dont les cordes étaient frappées avec une baguette, comme on le voit dans la figure tirée d'un bas-relief assyrien, au premier volume de notre Histoire de la musique (3).

Quant aux *clepsïambes* dont Pollux et Athénée donnent le nom sans l'accompagner d'aucune explication, on sait seulement, par le passage d'Aristoxène rapporté plus haut, que c'était un instrument étranger à la Grèce. Le nom de cet instrument semble pourtant indiquer que ce

(1) ..... Apertius tamen profitendum puto, non hanc a me præcipi, quæ nunc in scenis effeminata, et impudicis modis fracta, non ex parte minima, si quid in nobis virilis roboris manebat, excidit; sed qua laudes fortium canebantur, quoque et ipsi fortes canebant; nec *psalteria* et *spadicas*, etiam virginibus probis recusanda; sed cognitionem rationis, quæ ad movendos leniendosque affectus plurimum valet. *Instit. Oratoria*, I, 10.

(2) Τοῖς ἐντατοῖς, κιθάρᾳ, λύρᾳ, σπάδικι, τοῖς παραπλησίοις. *Harmon. manuale*, p. 8

(3) Page 333, fig. 113.

n'était pas celui qu'on lui donnait dans le pays dont il était originaire, et que le nom grec signifiait qu'il était en usage pour le chant du genre de poésie lyrique appelé aussi *clepsïambe*. Phillis de Délos, auteur d'un traité de musique cité par Athénée (1), dit, dans le second livre de cet ouvrage, qu'on appelait *ïambiques* les instruments qui suivaient exactement le rhythme des ïambes, et *clepsïambes* ceux qui accompagnaient d'autres mètres. On ne comprend pas pourquoi il fallait des instruments spéciaux pour chaque rhythme; mais, quoi qu'il en soit, tout cela n'explique pas quel était l'instrument appelé *clepsïambe*. La *parïambe*, nommée aussi par ces auteurs, était, sans aucun doute, une cithare particulière employée pour le rhythme *parïambide*, où dominait le pied composé de deux brèves, et qui était celui de la pyrrhique.

Pollux est le seul écrivain grec qui parle du *simikion* ou *simikon* qui, dit-il, était monté de trente-cinq cordes. L'instrument dont il s'agit dut être emprunté à l'Orient et ne fut connu vraisemblablement que des Alexandrins. C'était sans aucun doute une imitation du système arabe et persan qui redoubla toutes les cordes à l'unisson, dans les instruments à manche et à touches comme dans ceux dont les cordes se pincent ou se frappent à vide, ainsi qu'on l'a vu dans le quatrième livre de cette Histoire. Il y a lieu de croire, au surplus, que le *simikion* ne fut connu ni dans la Grèce européenne, ni dans l'Asie Mineure, puisque son nom ne se trouve que chez un seul écrivain des deuxième et troisième siècles de l'ère chrétienne.

L'invention d'un instrument du même genre est attribuée par Pollux (2) et par Athénée (3) à Épigonius d'Ambracie en Épire, qui fut reçu citoyen de Sicyone, ville du Péloponnèse où l'on aimait les arts : l'instrument fut appelé *épigonion*. Il était monté de quarante cordes, lesquelles, accordées par couples à l'unisson, produisaient vingt notes. Celles-ci, formant une échelle chromatique, fournissaient le moyen de jouer dans tous les modes, comme les vingt cordes simples de la magadis. Athénée dit que l'épigonion, ayant été transformé en psaltérion, conservait néanmoins encore le nom de son inventeur (4) : il y a certainement confusion de choses différentes dans ces paroles; en effet, le psaltérion était un instrument de haute antiquité, qui, dans la suite des temps, reçut un

(1) L. XIV, c. 9, p. 636.

(2) Loc. cit.

(3) IV, c. 25, p. 183.

(4) Ὃ νῦν εἰς ψαλτήριον ὄρθιον μετασχηματισθὲν. διασώζει τὴν τοῦ χρησαμένου προσηγορίαν. (*Ibid.*)

nombre de cordes beaucoup plus considérable que dans son origine et des dimensions plus développées, mais son principe d'émission des sons resta toujours le même, puisqu'on frappe encore ses cordes comme on le faisait il y a quelques milliers d'années. Or tel n'était pas l'*épigonion*, car Athénée lui-même nous apprend que celui à qui on en attribue l'invention pinçait les cordes avec les doigts des deux mains. L'*épigonion* n'avait en réalité de rapport qu'avec le qânon des Arabes, dont les nombreuses cordes se jouent aussi par les deux mains, sauf cette seule différence qu'un doigt de chaque main est armé d'une sorte d'onglet qui sert à mettre les cordes en vibration.

Résumant les trois premiers paragraphes de ce chapitre, nous voyons que les Grecs de l'Hellade n'ont eu que des lyres et des cithares de faible sonorité et montées de huit cordes au plus; que les lyres seules leur appartenaient, et que les cithares leur étaient venues des Grecs de l'Asie et des Lydiens qu'ils appelaient *barbares;* que les autres instruments à cordes ne leur ont été connus que de nom jusqu'après l'établissement des royaumes grecs de l'Asie et de l'Égypte, et surtout jusqu'au temps où ils furent soumis à la domination romaine; enfin, que les instruments polycordes des Orientaux n'ont été en usage que chez les Grecs de l'Ionie, de l'Éolide, de la Syrie, de l'Égypte et de l'Italie.

§ IV.

Instruments à vent. — Flûtes.

Si l'on se persuadait que tous les noms donnés aux flûtes par les écrivains grecs désignent autant d'instruments différents, le nombre en serait considérable; mais les mêmes flûtes sont nommées tantôt d'après le pays d'où elles sont originaires, tantôt d'après leurs formes, et plus souvent d'après les usages auxquels elles étaient destinées; en sorte que le même instrument a souvent trois noms différents. Il est donc nécessaire, avant toute chose, d'en établir la nomenclature sous leurs diverses acceptions.

Noms des flûtes différentes par la forme, la matière et la nature des sons.

1. *Monaule,* flûte simple à un seul tuyau.
2. *Calamaule,* nom de la flûte *monaule,* quand le tube était fait d'un roseau.

3. *Plagiaule,* flûte oblique ou traversière.
4. *Diope,* flûte qui n'avait que deux trous vers l'extrémité du tube.
5. *Hémiope,* flûte qui avait des demi-tons. On l'appelait aussi *mésocope,* c'est-à-dire *flûte moyenne.*
6. *Photinges* ou *lotiennes,* flûtes doubles de l'Égypte faites de *lotos,* arbre de Libye.
7. *Élyme,* flûte en bois de buis, recourbée à l'extrémité inférieure où l'on attachait une corne de veau.
8. *Hypotréte,* flûte qui avait trois trous d'un côté et un trou au-dessous.
9. *Scytalée,* petite flûte simple en roseau.
10. *Paranienne,* petite flûte double dont les deux tubes étaient égaux.
11. *Bombykos,* grande flûte double faite de roseau du lac Orchomène.
12. *Gingrine,* petite flûte à anche dont le son était mélancolique.
13. *Pyknées,* grandes flûtes doubles.

Dans cette énumération n'est pas comprise la *syrinx,* flûte pastorale qui eut cinq, six et sept tuyaux, suivant les époques plus ou moins anciennes; elle n'était en usage ni dans les concerts d'autres instruments, ni dans les concours des fêtes publiques, ni, enfin, dans les cérémonies religieuses.

Noms des flûtes d'après leur origine.

1. *Flûte phrygienne.* C'est la flûte *élyme;* elle servait à jouer dans le mode phrygien.
2. *Flûte thébaine,* faite avec l'os de la jambe de l'âne recouvert extérieurement de cuivre jaune. Elle se jouait avec une anche et ses sons étaient rauques.
3. *Flûte béotienne.* C'était la flûte *bombykos.*
4. *Flûte libyque.* C'est la flûte *photinge* ou *lotienne.*
5. *Flûte dorienne,* servant à jouer dans le mode dorien.
6. *Flûte lydienne,* pour jouer dans le mode lydien.
7. *Flûte argienne :* on ignore sa forme et sa matière.
8. *Flûte égyptienne :* c'est la *plagiaule* ou oblique.
9. *Flûte phénicienne :* c'est la *gingrine.* Le nom phénicien est *adonime.*
10. *Flûtes grecques.* On nommait ainsi les flûtes de l'Hellade pour les distinguer des autres.

Noms des flûtes d'après leurs usages spéciaux.

1. *Paidiques* ou *puériles,* petites flûtes qui accompagnaient le chant des enfants.
2. *Parthénées,* doubles flûtes destinées aux chœurs de danse des jeunes filles.
3. *Andries,* grandes flûtes qui servaient pour les chœurs d'hommes.
4. *Spondiaques,* flûtes pour le chant des hymnes.
5. *Pythiques,* ou *parfaites,* ou *complètes,* flûtes doubles pour le chant des *péons.*
6. *Citharistries,* flûtes qui accompagnaient les cithares.
7. *Chorique,* flûte pour le chant des dithyrambes.
8. *Paratrites,* flûtes des funérailles.

9. *Embaratères*, flûtes pour la marche lente des cortéges.
10. *Dactyliques*, flûtes pour la danse.
11. *Hyménéennes*, flûtes de noces : elles étaient doubles, inégales, et sonnaient à l'octave l'une de l'autre.
12. *Tragiques*, flûtes des chœurs de la tragédie.
13. *Lysiodes*, flûtes bachiques doubles.
14. *Hémiopes*, flûtes douces des festins; elles servaient également pour la marche des enfants lorsqu'ils allaient aux écoles et en revenaient.

Les auteurs grecs, Aristoxène, Plutarque, Athénée, Pausanias et Pollux ne fournissent que des noms de flûtes avec quelques indications sommaires de l'usage qu'on en faisait dans certaines circonstances de la vie publique et privée. On ne peut tirer de leurs récits aucune lumière concernant la construction de ces instruments, ni sur ce qui les rendait différents les uns des autres, à l'exception de quelques désignations de flûtes simples ou doubles, égales ou inégales. Quant aux rapports de tonalité des deux tubes dans les flûtes doubles, il n'en est rien dit par ces auteurs, qui gardent également le silence sur la question dont la solution aurait tant d'intérêt, à savoir s'il y avait deux systèmes pour la fabrication de ces flûtes, dont l'un aurait fait résonner les deux tubes sous le même souffle, et dont l'autre les aurait rendus indépendants; de telle sorte que le musicien aurait pu jouer l'un ou l'autre tube seul à volonté; quant à cette question capitale, disons-nous, on ne trouve, chez les écrivains qui viennent d'être nommés, pas un mot dont on puisse s'aider pour la résoudre. Ce n'est que par l'étude des monuments qu'il est permis d'espérer la solution de quelques-unes des difficultés dont l'histoire des flûtes de l'antiquité est environnée : malheureusement ces monuments sont en petit nombre. La plupart des doubles flûtes qu'on voit dans les peintures des vases et dans les bas-reliefs n'ont ni trous apparents, ni embouchure dont la disposition soit saisissable. C'est donc avec peu de ressources que l'historien de la musique entreprend de jeter quelque lumière sur cette partie de son sujet : nous allons l'essayer.

Deux flûtes grecques trouvées dans un tombeau à Athènes, par lord Elgin, avec la lyre dont la description a été donnée au commencement de ce chapitre, sont au Muséum britannique. Leur état de vétusté et de délabrement est tel, qu'on serait exposé à les voir tomber en poussière si on ne les touchait avec beaucoup de précaution. Ces flûtes sont en bois de genévrier; leur forme est insolite; aucun monument connu jusqu'à ce jour n'en offre d'autre exemple. Toutes deux sont fendues et

leur embouchure est cassée, en sorte qu'on ne pourrait en tirer aucun son. La plus petite des deux a 31 centimètres de longueur; la plus grande, 40 centimètres. Le trou le plus rapproché de la tête de celle-ci est à 12 centimètres de l'embouchure; le second trou est à 17 centimètres; le troisième, à 20 centimètres; le quatrième, à 23 centimètres; le cinquième, à 29 centimètres. L'écartement entre le premier trou et le second est donc de 5 centimètres; entre le second et le troisième, 3 centimètres; entre le troisième et le quatrième, 3 centimètres; entre le quatrième et le cinquième, 6 centimètres. La plus petite des deux flûtes a son premier trou à la distance de 8 centimètres de l'embouchure; le second trou est à 14 centimètres de la même embouchure; le troisième, à 17 centimètres; le quatrième, à 20 centimètres; le cinquième, à 24 centimètres. L'écartement entre le premier trou et le second est donc de 4 centimètres; celui du second trou au troisième est de 3 centimètres; du troisième au quatrième, 3 centimètres; du quatrième au cinquième, 4 centimètres. Les formes des deux flûtes sont celles qu'on voit ici, en leur état actuel.

Ces deux flûtes ont une cassure à l'endroit où devait être placé le bec sur lequel s'attachait l'anche; la grande flûte a même, à son extrémité supérieure, un tenon auquel devait s'emboîter le bec.

Des incertitudes de plusieurs espèces se produisent en ce qui concerne la nature et la position de l'anche qui animait ces flûtes; elles résultent de la fracture des becs de ces instruments. On se demande d'abord si l'anche était à double languette comme celles du *zamr* arabe, de nos hautbois et bassons. Il semble peu probable qu'il en ait été ainsi, car, si l'anche avait dû se placer comme celle de ces instruments, les flûtes du Muséum britannique n'auraient pas eu de tenons pour y emboîter un bec; elles auraient été fermées dans le haut du tube, comme les hautbois, ayant seulement un petit trou percé verticalement, pour y fixer l'anche. Le bec était donc vraisemblablement taillé d'un côté en rigole, pour y attacher une anche plate comme celle de notre clarinette. D'autre part, quelle était la matière de cette anche? Était-ce un roseau aminci ou une lame de métal? L'étude de la question nous conduit à penser qu'on doit décider affirmativement pour cette dernière : en voici les raisons.

Fig. 26, 27.

Pindare, dans sa douzième Pythique, après avoir dit que Minerve imita les gémissements des Gorgones dans une mélodie sur la flûte aux sons variés, ajoute que ce chant reçut d'elle le nom de *polycéphale* (aux nombreuses têtes), et qu'elle donna aux hommes le nome glorieux qui appelle le peuple aux luttes (aux concours de musique des jeux publics), *lorsqu'il s'échappe de l'airain aminci* (χαλκοῦ λεπτοῦ), à travers les roseaux (δονάκων) qui naissent près de la vaste cité des Grâces (Orchomène) (1). L'airain aminci est évidemment l'anche dont les vibrations agitent l'air qui fait résonner les roseaux coupés dans le lac Orchomène, et dont on faisait les flûtes. Ajoutons à l'autorité de ce passage ce que rapporte le scoliaste de Pindare, à l'occasion de l'ode du poëte d'où il est tiré. On sait que la douzième Pythique a été composée pour célébrer le triomphe de Midas d'Agrigente, joueur de flûte couronné dans un concours des jeux Pythiens. Suivant le scoliaste, un accident survenu pendant le concours ayant fait recourber l'anche de la flûte de ce musicien, celui-ci *joua avec les seuls tuyaux, à la manière de la syrinx.* Les auditeurs, ayant entendu la différence du son, *qui n'était plus modifié par la languette d'airain, et qui ne se produisait que par les roseaux,* applaudirent l'adresse de l'exécutant, et lui décernèrent le prix (2).

Concluons de ces renseignements que l'anche de la flûte double ou simple était métallique, et, comme le dit le scoliaste, qu'elle n'était qu'une languette et non une anche à deux lames unies, comme celle du hautbois, car celle-ci n'aurait pu se recourber. La *calamaule,* ou flûte simple (*monaule*) en roseau, avait aussi, selon toute vraisemblance, une anche de même espèce, car on ne peut mettre en doute que la calamaule ne fût le même instrument qui, dans la basse latinité, fut appelé *calamella,* puis, dans le langage roman, *chalemelle* et *chalemie,* plus tard, enfin, *chalumeau.* Or le chalumeau, devenu la clarinette en se perfectionnant, avait, comme celle-ci, une anche plate en forme de languette, mais elle était faite de roseau.

Après l'établissement des monarchies grecques en Égypte et en Asie, l'anche des flûtes se modifia à l'imitation de l'anche des flûtes doubles des Égyptiens, et l'anche à double languette fut généralement adoptée

---

(1) Pyth. XII, IV, str. v. 25, 26 : Λεπτοῦ διανισσόμενον χαλκοῦ θαμὰ καὶ δονάκων,
Τοὶ παρὰ καλλίχορον ναίοισι πόλιν Χαρίτων.

(2) Ἀγωνιζομένου γὰρ αὐτοῦ ἀνακλασθείσης τῆς γλωσσίδος ἀκουσίως καὶ προσκολληθείσης τῷ οὐρανίσκῳ, μόνοις τοῖς καλάμοις τρόπῳ σύριγγος αὐλῆσαι, τοὺς δὲ ἀκροατὰς καὶ ξενισθέντας τῷ ἤχῳ τερφθῆναι, καὶ οὕτω νικῆσαι αὐτόν.

par les Grecs orientaux et par ceux de l'Italie, comme le démontrent la plupart des monuments. Néanmoins cette anche double conserva le nom de *glotta,* ou *glossa,* qui avait été donné à l'ancienne languette simple. Suivant Pline, le même roseau qui servait à faire des flûtes était aussi employé pour la fabrication des anches; cependant l'anche des flûtes, dans l'ancienne Grèce, était une lame mince de cuivre, ainsi qu'on vient de le voir.

Une autre question qui n'est pas sans intérêt est celle-ci : les Grecs n'ont-ils eu que des flûtes à anche, à l'exception de la flûte oblique ou traversière, dont parlent Athénée et plusieurs autres? Remarquons d'abord à ce propos que la plupart des peuples, y compris les moins civilisés, ont connu le sifflet; on le trouve même dans l'âge de pierre, ainsi que nous l'avons fait voir dans l'introduction de cette Histoire. Sa première application se trouve dans les flûtes des populations les plus primitives. Mais nous trouvons des indications plus positives pour l'existence des flûtes à sifflet chez les Grecs. Dans l'énumération que fait Pollux des diverses parties des flûtes (1), il nomme l'anche *glôtta*, le corps de l'instrument (*bombyx*), les trous (*typimuta*), l'embouchure (*olmos*), et le creux du biseau (*ypholmion*) (2). On voit dans Hésychius que ce mot (ypholmion) signifie la partie aiguë de la bouche de la flûte (3), c'est-à-dire le biseau sur lequel le souffle vient frapper pour faire vibrer la colonne d'air contenue dans le tube. Or il est évident que les flûtes à anche n'ont pas d'autre embouchure que l'anche elle-même. L'embouchure dont parlent Pollux et Hésychius ne paraît donc pas pouvoir être autre chose que l'appareil d'insufflation, ou le sifflet, qu'on remarque dans les *nay* arabes et dans les flageolets. D'ailleurs, parmi la variété de caractères que distingue Pollux dans le son des flûtes grecques, il l'indique comme solide, plein, agréable, délicat, flexible, touchant ou lugubre, aigu, aigre, puissant, etc. (4). Des sonorités si différentes ne peuvent être produites par un mode unique d'ébranlement de l'air, et cette diversité de timbres ne peut se trouver dans un seul instrument. L'art moderne de la facture des organes sonores est beaucoup plus perfectionné qu'il n'a pu l'être dans l'antiquité; cependant toute personne initiée à la musique reconnaît que ce qui manque à chacun de nos ins-

(1) IV, 70.
(2) IV, 71.
(3) Ὑφόλμιον, μέρος τὶ τοῦ αὐλοῦ πρὸς τῷ στόματι.
(4) Στερεὸν, πλῆρες, ἐμμελὲς, προσαγωγὸν, εὐκαμπὲς, πολύκαμπτον, θρηνητικὸν, γοῶδες, ὀξὺ, λιγυρὸν, κομπικὸν, etc. Pollux, IV, 73.

truments à vent est précisément la variété de timbre. C'est pour cette cause que nos orchestres ont des flûtes grandes et petites, des hautbois, des clarinettes, des bassons, des cornets, des cors, des trompettes, des trombones. Par l'usage que le compositeur sait faire à propos du timbre de chacun de ces instruments, il produit l'effet qui répond à sa pensée. Par ces considérations, il n'est pas douteux que les caractères sonores des flûtes, énumérés par Pollux, n'ont pu être réalisés par le même procédé d'insufflation dans les tubes, et qu'il y a eu chez les Grecs des flûtes à anche et d'autres à sifflet ou embouchure. On trouve d'ailleurs dans un passage du traité de musique de Plutarque la preuve que toutes les flûtes de la Grèce n'étaient pas à anche ; le voici : *Téléphane de Mégare avait tant d'aversion pour l'usage des anches, qu'il ne permit jamais aux facteurs de flûtes d'en appliquer sur ses instruments, et ce fut la principale raison qui l'empêcha de disputer le prix aux jeux Pythiques* (1). La figure suivante, publiée par Blanchini, d'après un marbre antique découvert à Rome en 1733, offre une flûte à cinq trous de cette dernière espèce, avec cette inscription :

M. CVRIVS. EVPOR
TIBIARIVS. DE. SACRA. VIA.

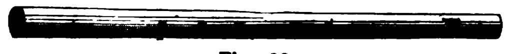


Fig. 28.

Le sifflet de la flûte se voit avec évidence sur le monument dont nous parlons.

Rien ne prouve néanmoins que l'usage des flûtes de cette forme ait été fréquent chez les anciens Grecs de l'Hellade ; mais à Rome, et sans doute chez les Grecs d'Italie, elle n'était pas une rare exception, car le marbre dont on vient de voir l'inscription est l'enseigne d'un fabricant de flûtes.

De ces recherches résulte la vraisemblance que les deux flûtes du Muséum britannique, dont on a vu la forme et les dispositions (fig. 26, 27), étaient mises en vibration par des embouchures à sifflet. En possession des proportions exactes de ces flûtes, nous avons résolu d'en profiter pour acquérir la connaissance du diapason de chacun de ces instruments, et des intervalles de leur échelle tonale. Grâce à l'obligeance de M. Albert,

(1) Téléphane, célèbre joueur de flûte du temps de Philippe de Macédoine et d'Alexandre, était né à Samos ; mais il s'établit à Mégare et y mourut. Pausanias dit qu'on voyait de son temps le tombeau de ce musicien sur le chemin de Mégare à Corinthe.

facteur distingué d'instruments à vent, qui déjà avait ressuscité pour nous la flûte oblique des anciens Égyptiens, nous nous trouvons en possession de deux flûtes grecques qui sont les copies exactes de celles qu'a trouvées lord Elgin, et qui n'en diffèrent pas d'un dixième de millimètre en quelque partie que ce soit. Nous dirons les phénomènes qu'elles nous ont présentés dans la suite de ce chapitre, où nous traiterons du ton des flûtes. Nous devons auparavant achever de faire connaître ce que nous avons recueilli sur les variétés de ce genre d'instruments.

Les matières dont se servaient les Grecs pour la fabrication des flûtes étaient le roseau, le lotos (arbrisseau), le buis, l'os, la corne, le bois de cerf, les branches de laurier (1), le cuivre, l'argent. Les Thébains avaient une grande flûte faite de l'os de la jambe de l'âne recouvert de cuivre. La flûte oblique, ou *plagiaule*, qui est au Muséum britannique, est en roseau revêtu extérieurement d'une feuille du même métal. Suivant Philostrate (2), on recouvrait aussi les flûtes avec une feuille d'or. Blanchini parle de trois fragments de flûtes égales (*tibiæ pares*), qui furent trouvés dans un tombeau, vers 1740, à Rome, près la porte Capène, dans l'intérieur de la ville; ils étaient en ivoire recouvert d'une feuille mince d'argent (3). Le meilleur roseau pour la fabrication des flûtes était celui du lac Orchomène, en Béotie. L'espèce choisie pour ces instruments s'appelait *aulétique*, du mot *aulos*, flûte. La croissance de ce roseau n'était complète qu'après neuf années : ceux dont la croissance avait été rapide étaient spongieux et d'une qualité inférieure; on les appelait *zeugites*; on préférait, pour la fabrication des flûtes, le roseau dont le développement avait été lent, et qui était grêle et dur: celui-là se nommait *bombycus*. Pline nous apprend qu'un certain préjugé existait chez les anciens pour les doubles flûtes; on croyait que la partie inférieure du roseau était meilleure pour le tube qui se tenait par la main gauche, et que la partie voisine du haut de la plante était préférable pour celui de la main droite. De son temps, dit-il, les Étrusques se servaient de flûtes de buis pour les sacrifices, et de flûtes de lotos, d'os d'âne ou d'argent pour les fêtes (4). Enfin, les anciens avaient des flûtes d'ivoire, comme le prouvent divers passages des poëtes, notamment celui-ci de

(1) Pollux, IV, 10.
(2) Vie d'Apollonius, lib. V.
(3) *De tribus generibus instrumentorum musicæ veterum*, p. 8.
(4) *Hist. nat.*, XVI, 66.

Properce : ***Répandez sur moi l'eau pure, et que ma flûte d'ivoire fasse retentir le nouveau temple des sons poétiques de la Phrygie*** (1).

On a vu précédemment que l'anche de la flûte simple, ou *calamaule*, était une lame mince de cuivre ou de roseau ; mais pour les flûtes des théâtres, et pour celles des jeux publics, il fallait des anches plus énergiques, afin que le son parvînt à de grandes distances. Pline dit que, dans l'antiquité, lorsque la musique était simple, les anches étaient fortes et serrées ; on était obligé d'en jouer longtemps pour en former le son avant de s'en servir devant le public ; mais après qu'Antigénide, célèbre joueur de flûte, eut introduit les ornements du chant oriental dans la musique destinée à son instrument, on fit les anches plus souples et plus ouvertes (2).

Les chants des Grecs ayant été longtemps renfermés dans trois ou quatre notes, comme ceux de la plupart des peuples peu avancés dans la musique et ainsi que le déclare Terpandre, dans deux vers rapportés précédemment, les flûtes, destinées à soutenir les voix dans ces chants, n'avaient qu'un très-petit nombre de trous. Nous en voyons de cette espèce représentées sur les monuments, et les auteurs latins ne laissent pas de doute à ce sujet ; nous ne citerons que trois vers d'Horace dont le sens est positif et que voici : « La flûte n'était pas autrefois, comme « aujourd'hui, recouverte en métal et rivale de la trompette ; modeste « et simple, percée de peu de trous, elle suffisait pour accompagner les « chœurs (3). » Le grammairien Servius parle, dans son commentaire sur l'Énéide (4), de certaines flûtes doubles de l'antiquité, dont le tuyau de droite n'avait qu'un trou, et le tuyau de gauche que deux. De tels organes sonores peuvent à peine être considérés comme des instruments de musique et rappellent la flûte d'*Otahiti* que le capitaine Cook a rapportée en Europe. Le tuyau à un seul trou ne pouvait faire entendre que deux sons différents, à savoir, celui du trou ouvert et celui du trou bouché ; les deux trous du tuyau de gauche pouvaient produire trois

(1) Spargite me lymphis, carmenque recentibus aris
Tibia Mygdoniis libet eburna cadis. *Élég.*, IV, 6.

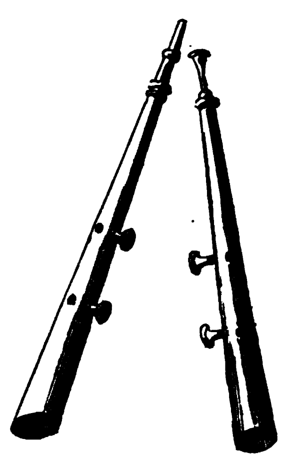
(2) Usque ad Antigenidem tibicinem, quum adhuc simplici musica uterentur... Tunc quoque multa domandæ exercitationes, et canere tibiæ ipsæ docendæ, comprimentibus se ligulis, quod erat illis theatrorum moribus utilius. Postquam varietas accessit, et cantus quoque luxuria..... apertioribus earum ligulis ad flectendos sonos, quæ inde sunt et hodie. *Loc. cit.*

(3) Tibia non, ut nunc, orichalco vincta, tubæque
Æmula, sed tenuis simplexque foramine pauco,
Adspirare, et adesse choris erat utilis..... *De Arte poeticâ*

(4) IX, 628.

notes. Si les tubes étaient de même longueur et de perce analogue, et si le trou de celui de droite était percé à une autre place que ceux du tuyau de gauche, le flûtiste aurait eu cinq notes différentes à sa disposition; mais cela n'est pas vraisemblable; car, pourquoi aurait-on réparti ces cinq intonations sur deux tubes, tandis qu'on pouvait les placer commodément sur un seul? D'autre part, s'il est possible d'avoir, par exception, un chant composé de trois notes seulement, une musique quelconque ne pourrait être renfermée dans des limites si étroites. On ne peut nier toutefois que les monuments antiques ne nous offrent des flûtes de cette espèce, ainsi qu'on le voit par les deux instruments représentés figure 29.

Ces flûtes, qui sont figurées sur un cippe sépulcral antique, ont été publiées dans la collection des marbres de Flavio Ursini (1). Les deux tubes séparés composaient une flûte double dans les mains du musicien qui plaçait l'un entre ses lèvres et appuyait l'autre sur le *phorbeia*. Ainsi qu'on le voit, chacun des tuyaux n'a que deux trous et ne peut conséquemment faire entendre que trois sons. Les flûtes de cette espèce étaient appelées *diopes*. Si le dessin du monument est exact et conforme aux proportions, ces deux flûtes ne sont pas du même mode : si le tuyau de gauche était du mode dorien, celui de droite devait être du phrygien. Les figures de ces flûtes indiquent un mécanisme particulier pour la fermeture des trous, lequel paraît consister en une cheville dont l'enfoncement par les doigts aurait eu pour effet d'intercepter la sortie de l'air par le trou, et par suite d'empêcher la production du son. Il y a lieu de croire que des flûtes percées d'un seul trou ou de deux n'étaient pas destinées à accompagner le chant et qu'elles n'étaient employées que pour guider la voix dans la récitation accentuée de la poésie ainsi que dans l'action théâtrale.


Fig. 29.

Il n'en était pas de même à l'égard des flûtes percées de trois trous, lesquelles pouvaient produire quatre sons ou diatoniques, ou chromatiques, ou enharmoniques, et qui, conséquemment, répondaient, en rai-

(1) Tab. II, n° 1. — On peut voir aussi, sur ce monument, le livre de Ficoroni, *Delle maschere sceniche*, p. 29 et 218, tab. 84.

son de leurs dimensions, à l'un des cinq tétracordes du système tonal. Il y avait deux formes de ces flûtes à trois trous ; dans l'une, les trous s'ouvraient immédiatement sur le tube ; dans l'autre, au-dessus des trous se trouvaient des espèces de godets sur lesquels les doigts s'appuyaient pour fermer ces trous. Les deux tubes d'une flûte double de cette dernière espèce sont représentés sur un bas-relief en bronze antique incrusté dans le portique de l'ancien palais du cardinal Trivulce, à Rome, avec une inscription publiée par Gruter. Ces flûtes sont ici reproduites dans la figure 30.

Fig. 30.

Les flûtes à trois trous sont celles qui se rencontrent le plus fréquemment sur les monuments d'une haute antiquité. On y remarque des variétés de dimensions qui ont sans doute pour objet la diversité des modes et des genres de voix. Dans la plupart de ces représentations et à toutes les époques, les deux tubes de la flûte double sont séparés comme on les a vus dans les figures précédentes, et comme elles le sont dans la suivante, prise dans la peinture d'un vase grec, dont le style est de la grande époque.



Fig. 31.

Ces doubles flûtes à tubes séparés exigeaient que le musicien qui les jouait se couvrît la bouche avec un bandeau de cuir appelé *phorbeia*, lequel était percé d'une ouverture pour introduire l'un des tuyaux entre les lèvres, tandis que l'autre était simplement posé sur le bandeau jusqu'à ce qu'il dût être joué à son tour. La figure 32 représente l'appareil dont se servaient les joueurs de flûte, d'après la peinture d'un vase de la collection Hamilton (1).



Fig. 32.

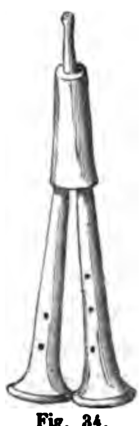
On voit, dans les bas-reliefs et dans les peintures antiques, des flûtes doubles dont le tuyau de gauche n'a que deux trous tandis que l'autre en a trois. Ces flûtes, qui servaient à l'accompagnement des chœurs, étaient de deux espèces; la première avait les tubes séparés. Le tube gauche servait à l'accompagnement des chœurs d'enfants à l'unisson, et le tube de droite accompagnait les chœurs d'hommes à l'octave, suivant les renseignements fournis par le grammairien Donat sur l'emploi des flûtes dans les comédies de Térence (2). Une double flûte de



(1) Vol. 1, pl. 124.
(2) Voyez le chapitre suivant.

cette espèce se voit sur le socle de la statue du *choraule* ou joueur de flûte du chœur du temple de la Fortune, ainsi que l'indique l'inscription grecque. Ce monument, qui existait autrefois sur la voie Appienne, a été dessiné dans un volume manuscrit de F. Ursini, qui est dans la bibliothèque du Vatican. Bartholinus l'a publié dans son traité des flûtes des anciens. Nous le reproduisons ici (voir fig. 33, p. 287).

L'autre espèce de flûte double, ayant deux trous au tube de gauche et trois à celui de droite, était désignée sous le nom de *flûtes conjointes* (1). La figure d'un instrument de cette espèce a été publiée par Boissard, dans ses *Antiquités de Rome* (2), telle qu'on la voit ici.


Fig. 34.

Les deux tuyaux de cette flûte sont réunis dans une espèce d'avant-corps surmonté d'un petit tube étroit auquel s'adaptait l'anche. Il paraît donc à peu près certain que les deux tuyaux résonnaient à la fois sous le même souffle. De plus les deux tubes sont égaux et ont conséquemment le même diapason; leurs trous sont exactement aux mêmes places et produisent les mêmes notes; enfin, le tuyau de droite, ayant un trou de plus que l'autre, a également une note de plus. De ces données nous pouvons conclure que, si la flûte était dans le mode phrygien de la tonalité des treize modes d'Aristoxène ou des quinze modes d'Alypius, le premier tuyau devait produire ces quatre notes :



et l'autre, celles-ci :



Ici se présente une question de possibilité d'harmonie entre les deux tubes de la double flûte : elle sera traitée dans le onzième chapitre.

Pollux dit que, de son temps, les flûtes n'avaient que quatre trous; cependant les flûtes du Muséum britannique en ont cinq et les monuments en font voir de diverses dimensions qui ont le même nombre. Plusieurs auteurs de l'antiquité parlent de flûtes qui auraient eu des

(1) Δίδυμοι αὐλοὶ ὁμόζυγες des Grecs et *tibiæ conjunctæ* des Latins.

(2) *Romanæ urbis topogr. et antiquit.*, part. I.

trous en plus grand nombre : nous trouvons d'abord ce passage de Sénèque :

« C'est pour toi que la flûte aux sons multiples chante d'un ton solennel (1). »

et cet autre d'Ovide :

« La cithare, les chants et la flûte aux sons variés ne les charment pas (2).

D'ailleurs, parlant de Pronomus, célèbre joueur de flûte dont la statue se voyait à Thèbes, Pausanias dit (3) que, jusqu'à lui, on faisait usage de trois flûtes différentes, l'une pour le mode dorien, la seconde pour le mode phrygien et la dernière pour le lydien. Le premier, dit cet auteur, Pronomus imagina une flûte propre à tous les modes. Or il est évident que l'artiste ne put atteindre ce but qu'en augmentant le nombre des trous ; toutefois il ne faut pas croire que les flûtes faites dans ce système eussent tous les trous ouverts pendant l'exécution d'un chant : car toutes les mélodies étaient dans des modes déterminés, et les sons étrangers au mode d'une mélodie ne devaient pas s'y faire entendre. On bouchait avec des chevilles les trous par lesquels se produisaient des sons étrangers au mode. Un passage de Quintilien est décisif sur ce point ; le voici : *Dans les flûtes animées par un même souffle, certains trous sont fermés, d'autres sont ouverts* (4). Divers monuments fournissent la démonstration de cette vérité, particulièrement un bas-relief de la collection Farnèse, à Rome, représentant une bacchanale, dans laquelle une femme joue d'une longue flûte double, dont le tuyau de droite est percé de neuf trous, et celui de gauche, de deux seulement. Cinq trous sont ouverts dans la flûte de droite ; les autres sont bouchés avec des chevilles. Dans la flûte de gauche, un des trous est également bouché. Il est à peu près certain que, comme dans l'*arghoul* des Arabes, ce tuyau gauche, qui ne peut produire qu'un ou deux sons, était une sorte de bourdon dont le son se prolongeait pendant que le joueur de flûte modulait le chant sur l'autre tube. Quant au trou bouché du tuyau gauche, il faisait sans doute entendre un autre bourdon quand les chevilles de la flûte de droite changeaient de place et ouvraient des

(1) Tibia multifora, tibi buxo solenne cauit. *Agamemnon*, acte II, scène 3.

(2) Non illos cithara, non illos carmina vocum,
Longave multifori delectat tibia buxi. *Metam.*, lib. XII.

(3) Pausanias, IX, 12.

(4) Nam tibiæ eodem spiritu accepto, alium clausis, alium apertis foraminibus.

trous pour en fermer d'autres et changer de mode. Voici la forme de cet instrument singulier.

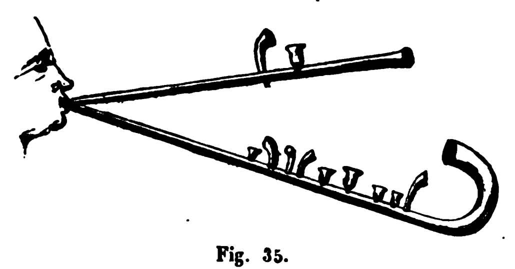


Fig. 35.

Sur un très-beau sarcophage qui se trouve au Musée Capitolin, à Rome, on voit une grande flûte simple dans la main d'une Muse. Cette flûte grave a une embouchure à sifflet. Sur le corps de l'instrument sont cinq grands trous à godets; plus bas, on voit deux autres trous latéraux. Un ou plusieurs trous étaient sans doute bouchés suivant le mode dans lequel l'instrument devait être joué, car on peut voir ici qu'il aurait été impossible d'ouvrir et de boucher tous les trous, à cause de l'écartement de ceux qui étaient percés sur le côté (v. fig. 36).

Deux très-longues flûtes égales se voient aussi dans les mains d'une Muse sur un sarcophage de Monte-Celi, à Rome; ces figures d'instruments sont dignes d'intérêt par leurs formes et leurs dimensions. Le diamètre des tubes est étroit, relativement à leur longueur; leur pavillon est beaucoup plus évasé que celui des autres figures de flûtes antiques; et ce qui est plus important, leurs cinq trous occupent le centre du tube, car il y a une distance égale de l'embouchure au premier de ces trous et du dernier de ceux-ci à l'extrémité du pavillon. Voir la figure 37.

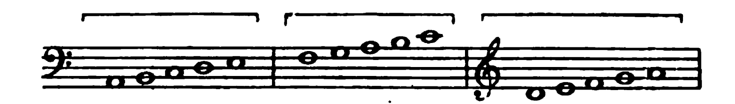
Par la longueur des tubes comparée à celle des autres flûtes antiques, celles-ci devaient appartenir au mode le plus grave du système de tonalité grecque, et leur son le plus bas était, sans aucun doute, celui du proslambanomène du mode hypodorien, c'est-à-dire .

Fig. 36.

Fig. 37.

Si nous avons égard à la position centrale des trous, et si nous vou-

lons nous rendre compte de cette disposition singulière, nous remarquerons que l'étendue de chaque mode, depuis la *proslambanomène*, ou plus basse, jusqu'à la *nète hyperboléon*, ou plus haute, renferme deux octaves. Ces deux points extrêmes, dans le mode hypodorien, sont : : c'est donc le centre de ces deux octaves qu'occupent les cinq trous de ces grandes flûtes. Or les deux octaves de chaque mode grec sont divisées en cinq tétracordes dont deux, le troisième et le quatrième, sont parallèles, à la différence d'un degré. Ces tétracordes forment quinze degrés diatoniques, comme on le voit dans cette notation :



Le centre de chacune de ces flûtes répondrait donc à ces notes, *fa, sol, la, si, ut,* ou, suivant la nomenclature grecque du mode hypodorien, de la *parhypate* à la *trite diezeugmenon*, et telles seraient les notes que produiraient les cinq trous de l'instrument; les autres sons auraient été produits par les doigtés composés. Une flûte si grave ne peut être autre que la *spondaïque*, qui était aussi double et dont les tubes étaient égaux. Pollux appelle *spondaïques* (1) les flûtes dont on jouait pendant les libations, du mot grec *spondê*, libation. On appelait aussi mélodies spondéennes (2) les chants joués par ces flûtes pendant la cérémonie religieuse. Suivant le grammairien Marius Victorinus, le pied poétique appelé *spondée* tirait son origine de ce que les syllabes longues avaient de l'analogie avec les sons soutenus du chant des longues flûtes spondaïques (3).

Les flûtes inégales furent d'un usage rare dans l'ancienne Hellade : on ne voit même pas qu'il y ait eu chez les Hellènes un nom pour désigner les flûtes de cette espèce. Avant que lord Elgin eût trouvé dans un tombeau à Athènes les deux tubes de la flûte double qui est au Muséum britannique, on ne connaissait qu'une seule représentation d'instrument

(1) Αὐλοὶ σπονδειακοί.

(2) Σπονδεῖον μέλος.

(3) Dictus (spondeus) a tracto cantus ejus qui per longas tibias in templis supplicantibus editur. Unde spondaulæ appellantur, qui hujus modi tibias inflare assueverant. Lib. I, c. II, 15.

semblable appartenant à la Grèce propre et se rattachant par son type aux temps mythologiques; elle se trouve dans un bas-relief du Musée Capitolin. On y voit deux centaures, dont l'un joue de la lyre à sept cordes et l'autre de la double flûte inégale. Ce monument appartient aux plus beaux temps de l'art. Nous en donnons ici un dessin.



Fig. 38.

C'est surtout chez les Grecs d'Italie et chez les Romains qu'on rencontre des instruments de ce genre. Quant à la flûte *magadis,* il n'en est parlé que par des auteurs qui vécurent après l'époque de gloire de la Grèce. Si, comme l'ont cru plusieurs archéologues, la flûte *magadis* était composée de deux tubes qui jouaient à l'octave l'un de l'autre, l'un de ces tubes aurait eu, de toute nécessité, une longueur double de l'autre; ce qui est difficile à admettre. L'incertitude qui régnait, au temps d'Athénée, sur la nature de l'instrument prouve que ceux qui en parlaient ne le connaissaient pas. Ce compilateur cite, à ce sujet, des autorités qui se contredisent et dont les unes veulent que la magadis soit l'instrument à vingt cordes dont nous avons parlé et montré des modèles, tandis que les autres font de la magadis une flûte double. A ne considérer que l'étymologie, il n'y aurait pas de doute sur la nature de l'instrument, car *magadis* vient évidemment de *magas,* chevalet; par

une conséquence naturelle, le nom ne pourrait convenir qu'à un instrument à cordes. Cependant le poëte Ion de Chio, cité par Athénée (1), l'applique à une flûte, dans ce vers de sa tragédie d'*Omphale:*

« Que la magadis, flûte de Lydie, préside aux chants (2). »

Athénée nous apprend qu'Aristarque le grammairien, expliquant cet ïambe, dit formellement que la magadis est une espèce de flûte. Il en est de même d'un certain Tryphon, auteur d'un *Traité des dénominations*, cité par le même Athénée, et qui s'est exprimé ainsi : *la flûte qu'on appelle magadis*, etc. (3). Enfin, Athénée ajoute qu'Aristoxène, Archestrate, Pyrandre et Phyllis de Délos, ne parlent pas de cet instrument dans leurs livres concernant les joueurs de flûte.

Les incertitudes, en ce qui concerne l'instrument dont il s'agit, démontrent qu'on ne l'avait pas sous les yeux, et que, s'il a existé, il a toujours été très-rare. Peut-être faut-il considérer comme une explication satisfaisante du nom de magadis donné à une flûte ce que rapporte Athénée du commentaire de Didyme le grammairien sur le poëte Ion, lequel entend par ce nom une flûte *citharistrie*, appelée ainsi parce qu'elle accompagnait la cithare à l'octave. Quoi qu'il en soit, nous avons la certitude que, jusqu'à ce moment, aucun monument n'a présenté une flûte dont un des tubes eût une longueur double de l'autre.

La flûte oblique ou traversière, dont on voit la forme sur un grand nombre de monuments de l'Égypte, ne se trouve pas dans les peintures ou sculptures grecques connues jusqu'à ce jour; cependant les Grecs, au moins ceux de l'Asie Mineure, ont dû en faire usage, car ils lui avaient donné le nom de *plagiaule*. Théocrite dit que son chant idyllique est accompagné par la syrinx, ou par la double flûte, ou par la plagiaule (4), et Héliodore en fait un instrument pastoral (5). Les habitants de la Grande Grèce, de l'Apulie, du Latium et les Romains ont laissé des témoignages certains de l'emploi qu'ils ont fait de cet instrument; on

(1) XIV, ch. VIII, page 634.

(2) Λυδός τε μάγαδις αὐλὸς ἡγείσθω βοῆς.

(3) XIV, ch. IX, p. 635.

(4) ..... καὶ ἤν σύριγγι μελίσδω
κἤν αὐλῷ λαλέω κἤν δώνακι κἤν πλαγιαύλω.
Theoc. Idyll., 20, v. 28-29.

(5) Æthiop. V, 16.

le voit représenté sur un bas-relief du Musée Capitolin (1), ainsi que dans la *mosaïque de Palestrine,* expliquée par l'abbé Barthélemy (2). Apulée en a fait une description exacte ainsi conçue : « Venaient aussi « des musiciens dédiés au grand Sérapis, qui, sur leur flûte traversière « avançant jusqu'à l'oreille droite, faisaient entendre les airs appropriés « au culte de ce dieu dans son temple (3). » Les Étrusques avaient aussi cette flûte au nombre de leurs instruments; on en a la preuve dans une petite flûte oblique en bronze, trouvée dans un tombeau antique en Toscane, et qui est aujourd'hui au Muséum britannique.

La flûte pastorale, appelée *syrinx*, bien que jouée dans les campagnes de toute la Grèce, n'est pas, à vrai dire, un instrument de musique; on n'en jouait ni dans les sacrifices, ni dans les jeux publics, ni dans les fêtes et les banquets; son emploi se bornait aux danses villageoises. La syrinx était composée de sept tuyaux d'inégale longueur, dont les sons formaient deux tétracordes conjoints : elle se trouvait chez tous les peuples de l'antiquité, et la facilité de sa construction et de son usage en a conservé l'existence jusqu'à nos jours; ce qui nous dispense d'en donner ici la figure. On connaît son origine mythologique, résumée dans ce vers de Virgile :

Pan primus calamos cerâ conjungere plures
Instituit....

§ V.

Échelle, tablature et tonalité des flûtes grecques à cinq trous.

Dans l'impossibilité où nous étions de déterminer la forme précise du bec et de l'anche des flûtes grecques que nous avions fait faire, d'après les proportions exactes des instruments antiques du Muséum britannique, nous avons dû renoncer à l'espoir d'en connaître le timbre, et nous y avons fait simplement appliquer le sifflet, qui suffisait pour les mettre en vibration et pour nous en révéler le système tonal. En possession de ces deux instruments, qui, vraisemblablement, se réunissaient sur

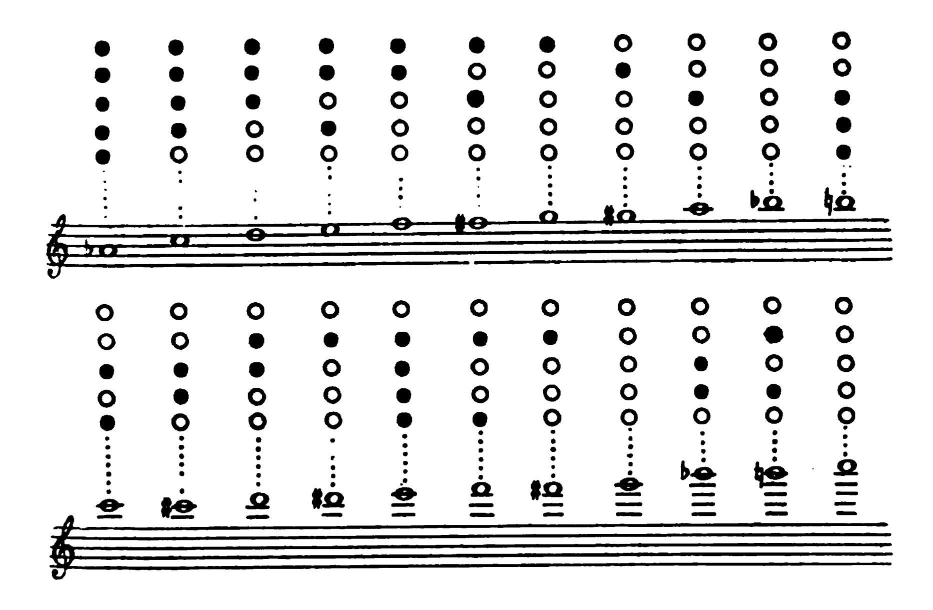
(1) Mus. capit., p. 37.

(2) Barthélemy, *Mosaïque de Palestrine expliquée.* Paris, 1760.

(3) Ibant et dicati magno Serapi tibicines : qui per obliquum calamum ad aurem porrectum dextram, familiarem templi deique modulum frequentabant. *Apul. Metam.*, lib. XI.

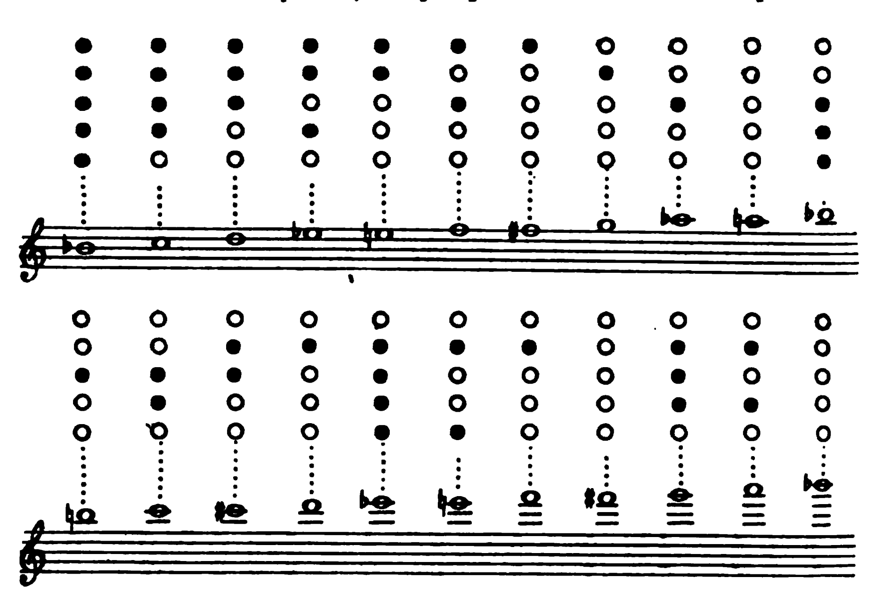
les lèvres du musicien grec, pour former une double flûte inégale, nous avons prié le célèbre virtuose flûtiste, M. Dumon, d'en étudier le doigter et d'en fixer la tablature; ce qu'il a bien voulu faire. Le résultat de son travail pour la grande flûte a été celui qu'on voit dans le tableau suivant, où les signes o indiquent les trous ouverts, et les points noirs les trous bouchés. Il est nécessaire de remarquer que le premier trou vers l'extrémité du tube est très-grand et que son éloignement du quatrième trou est double de celui des autres trous entre eux; que les trois trous suivants diminuent progressivement, et que le cinquième, vers l'embouchure, n'est guère que le tiers du premier. M. Dumon ayant noté sa tablature d'après le diapason de l'orchestre de Bruxelles, à 911 vibrations, nous l'avons rétablie au diapason de 870 (*la*), adopté en France, dans une partie de l'Allemagne et en Italie.

Tablature de la grande flûte grecque du Muséum britannique.



Depuis la huitième note jusqu'à la dernière, le cinquième trou reste ouvert pour la clarté des sons aigus, de même que, dans le doigter de la flûte traversière, la clef du trou de *mi* bémol reste levée, pour obtenir le même effet.

Tablature de la petite flûte grecque du Muséum britannique
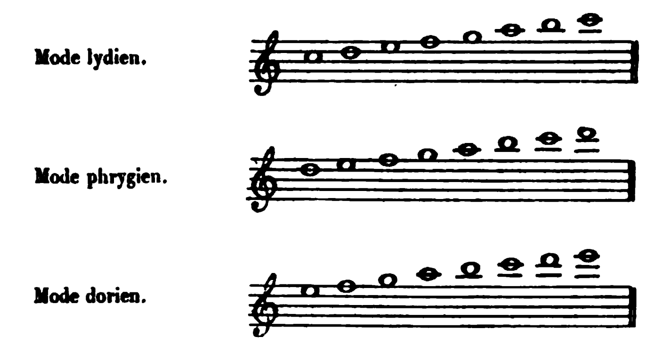


La distance du premier trou au second, dans la plus petite des deux flûtes, étant beaucoup moins grande que dans l'autre ($0^m,04$ au lieu de $0^m,06$), l'intervalle des deux premières notes n'est pas une tierce majeure, comme dans le plus grand des deux instruments, mais seulement un ton un peu trop fort. Ce défaut de justesse est, sans aucun doute, le résultat d'un vice de construction et non d'une combinaison quelconque de tonalité.

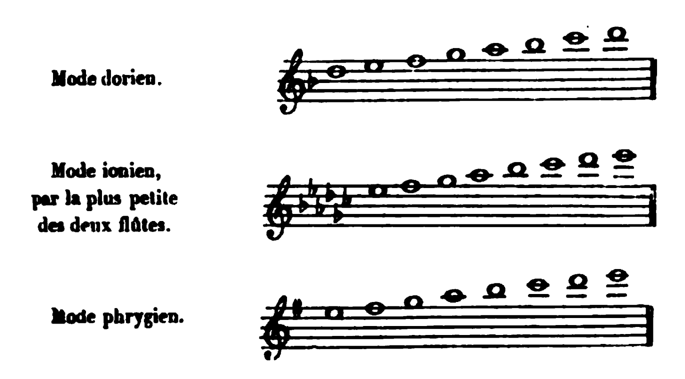
L'étendue de l'échelle de ces deux flûtes et le nombre de sons qu'elles produisent justifient l'expression de Pindare, *la flûte aux sons variés* (1). Si l'on compare les variétés d'accent de cet instrument avec les ressources bornées et simplement diatoniques de la lyre et de la cithare, on comprend l'antipathie de Platon et d'Aristote à l'égard de la flûte qui se prêtait aux inflexions les plus passionnées. D'origine asiatique, cet instrument était absolument opposé au caractère de la musique dorienne, à moins qu'il ne fût prescrit aux joueurs de flûte de se renfermer dans les limites du genre diatonique; ce qui est d'ailleurs vraisemblable, puisque les amphictyons avaient établi des concours de flûte, aux jeux Pythiques de Delphes.
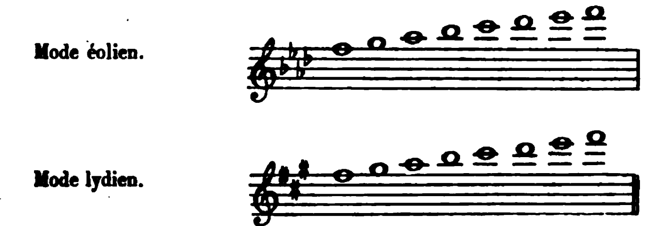
(1) Παρθένος αὐλῶν τεῦχε πάνφωνον μέλος. Pind., *Pyth.*, XII, str. 3

Aucune indication n'est fournie par les instruments du Muséum britannique pour déterminer l'époque à laquelle ils appartiennent et leur origine. Leur forme n'a pas d'analogie avec les flûtes qui se voient sur les monuments de l'antiquité grecque ; la matière dont celles-ci sont faites n'est mentionnée ni par Pollux, ni par Athénée, parmi celles qui entraient dans la fabrication des flûtes ; cependant c'est à Athènes qu'elles ont été trouvées, dans un tombeau qui contenait une lyre de la forme la plus antique avec le dos formé d'une carapace de tortue. D'autre part, la tonalité de ces flûtes ne révèle rien qui puisse aider à reconnaître le système de modes auquel elles appartenaient ; car elles pouvaient jouer dans les modes lydien, phrygien et dorien des sept modes par espèces d'octaves, comme on le voit ici :



De plus elles contenaient aussi dans leur échelle les gammes des modes dorien, ionien, phrygien, éolien et lydien, telles qu'elles furent en usage dans l'Hellade après la réforme qui régla tous les modes sur le mode dorien, ainsi qu'on le voit dans le tableau suivant :





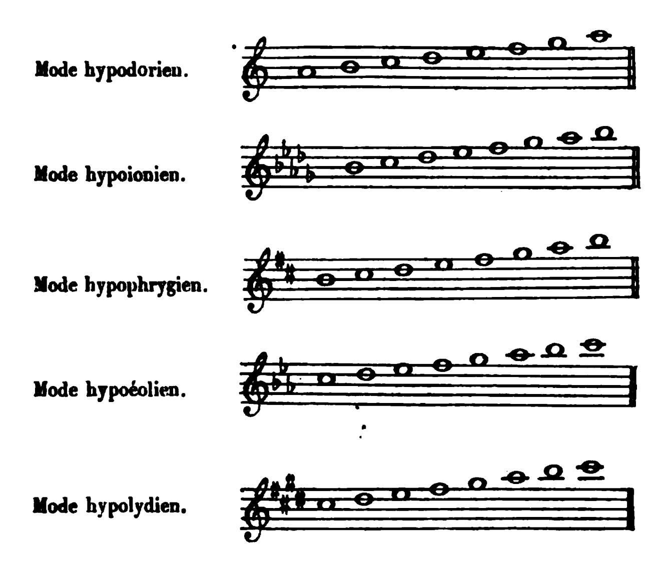
Au quatrième siècle avant l'ère vulgaire, les flûtes avaient déjà l'échelle chromatique qui les rendait propres à jouer dans tous les modes, puisque Platon dit, dans son traité de la République : « Admettras-« tu dans notre État le joueur et le faiseur de flûtes? Cet instrument « n'équivaut-il pas à celui qui aurait le plus de cordes? et même, ceux « qui rendent toutes les harmonies (tous les modes), que sont-ils autre « chose que des imitations de la flûte (1)? » Le sens de ce passage, difficile à saisir, lorsqu'on ignorait la nature et l'étendue de l'échelle tonale des flûtes, est devenu parfaitement clair par ce qu'on vient de voir des flûtes du Muséum britannique. Entre des échelles si étendues et ce que pouvaient produire des flûtes à trois trous, il y a si peu de rapport, qu'on peut se demander si des instruments si différents ont été contemporains. Toutefois l'âge bien constaté de certains monuments, qui offrent encore des représentations de flûtes percées de ce petit nombre de trous, ne permet pas de douter que l'usage d'instruments de cette espèce s'est prolongé bien au-delà de l'époque où existaient des flûtes propres à jouer dans tous les modes. Il y a donc lieu de croire que les flûtes à trois trous avaient des destinations spéciales ; peut-être ne servaient-elles que pour les sacrifices, dont la liturgie avait été réglée dans une haute antiquité.

Il a dû exister chez les Grecs des flûtes à échelles chromatiques dont les trous étaient disposés dans un autre ordre que celui qu'on vient de voir : elles étaient nécessaires pour les modes plus graves appelés hypodorien, hypoionien, hypophrygien, hypoéolien et hypolydien, pour lesquels manquent, dans l'échelle de la plus grande des deux flûtes, les notes ci-après indiquées :

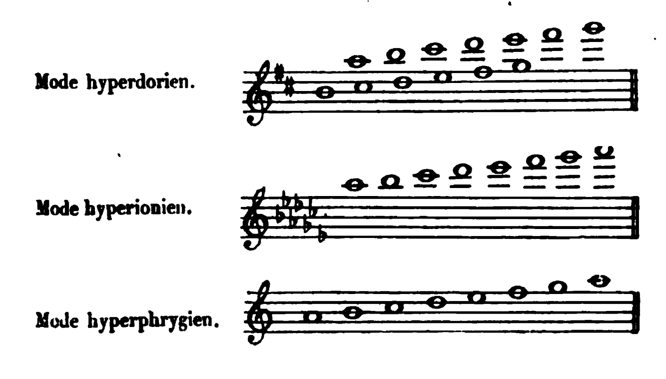


(1) Plat., *De Civit.*, lib. III, p. 399.
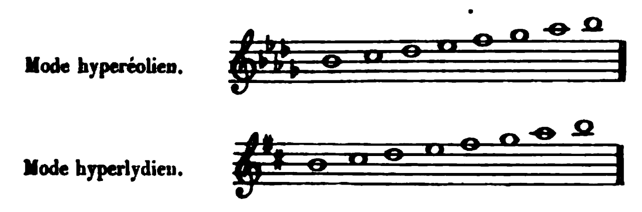
Car ces mêmes notes sont indispensables pour les gammes des cinq modes dont il vient d'être parlé, et dont les formes sont celles-ci



Pour l'échelle de ces modes, les tubes étaient, sans aucun doute, de même dimension que les flûtes du Muséum britannique ; la disposition des trous seule devait être différente. Quant aux cinq modes aigus, qui complètent les quinze modes des tables d'Alypius, à savoir l'hyperdorien, l'hyperionien, l'hyperphrygien, l'hyperéolien et l'hyperlydien, les deux premiers se trouvaient dans l'échelle des flûtes du Muséum britannique, et les trois autres étaient identiques avec l'hypodorien, l'hypoionien et l'hypophrygien des secondes flûtes dont nous venons de parler, ainsi que cela est démontré ici :







Les flûtes magadisaient à l'octave ou à la double octave des cithares et des voix. Il y eut des flûtes longues et conséquemment plus graves que celles-ci, ainsi qu'on l'a vu aux figures 35 et 36; mais ces instruments ne se voient que dans les peintures et les bas-reliefs de la Grande Grèce et de Rome. Toutes les doubles flûtes représentées dans les peintures et les autres monuments des anciens Grecs de l'Hellade, comparées à la taille des musiciens qui en jouent, ne paraissent pas avoir eu plus de 35 à 40 centimètres de long.

§ VI.

Instruments à vent. — Suite.

Au nombre des flûtes grecques d'espèces variées, les historiens de la musique font figurer la cornemuse, dont le nom était *ascaule* (ἀσκαύλης), c'est-à-dire *flûte* (αὐλός) *unie à l'outre* (ἀσκός); cependant il n'est pas certain que cet instrument ait été connu des anciens Grecs, car le seul auteur qui en parle est Dion Chrysostome (1), qui passa la plus grande partie de sa vie à Rome, depuis le règne de Néron jusqu'à celui de Trajan, et qui eut occasion d'entendre, dans les campagnes environnantes, les *utricularii* ou joueurs de cornemuse, qui s'y trouvaient déjà alors et qui y sont encore en grand nombre, sous le nom de *pifferari*. Parmi le grand nombre de recueils d'antiquités grecques que nous avons consultés, nous n'avons pas rencontré une seule figure d'instrument de ce genre. Burney assure en avoir vu la représentation sur un marbre d'ancien style grec, à Rome, dans le cabinet d'un amateur (2); mais il y a lieu de croire qu'il a été trompé sur l'origine de cette sculpture.

Environ cent quarante ans avant l'ère vulgaire, Ctésibius, Grec d'Alexandrie, très-habile mathématicien et mécanicien, inventeur de la pompe aspirante et foulante ainsi que d'autres machines ingénieuses,

(1) Dio Chrysost., *Orat.*, 71.

(2) Burney, *A general History of Music*, t. I, p. 521.

imagina d'appliquer la mécanique au jeu des flûtes : le résultat de ses recherches sur ce sujet fut l'invention d'un instrument auquel il donna le nom d'*orgue hydraulique*. Les explications qui s'en trouvent dans les écrits de Héron, mathématicien d'Alexandrie et disciple de Ctésibius (1), ainsi que dans l'Architecture de Vitruve (2), sont à peu près inintelligibles, de l'aveu même de ce dernier; cependant nous croyons en avoir pénétré le sens; mais nous renvoyons l'explication de ce sujet obscur au huitième livre, où il sera parlé de l'usage de l'orgue hydraulique chez les Romains, et dans lequel le texte de Vitruve sera examiné.

Les auteurs grecs fournissent peu de renseignements sur les instruments à vent de l'espèce des cornets et trompettes, et l'on ne doit pas accepter comme certain ce qu'ils en disent. Par exemple, lorsque Pollux (3) et Athénée attribuent aux Tyrrhéniens l'invention de la trompette et même des cornets (4), ils confondent une espèce particulière de trompette, qui appartint en effet aux Étrusques, avec l'instrument pris dans une acception générale; car la trompette droite existait chez les Égyptiens, chez les Assyriens, et enfin chez les Hébreux, seize siècles avant l'ère chrétienne, et, en ce qui concerne les Égyptiens, dans une antiquité beaucoup plus reculée. Homère parle de la trompette (*salpinx*) dans l'Iliade (5), lorsqu'il compare l'éclat de sa sonorité au cri d'Achille, qui vient de frapper de terreur les Troyens. Cette mention de la trompette est la plus ancienne chez les Grecs. On voit, dans ce passage, que la trompette s'employait déjà à la guerre dans ces temps reculés, bien qu'elle fût aussi en usage dans les cérémonies religieuses : Hésychius l'appelle un instrument de guerre (ὄργανον πολεμικόν), et Suidas, un instrument sacré (σάλπιγξ ἱερατικὸν ὄργανον).

Les matières employées dans la fabrication de la trompette chez les Grecs étaient l'os et le bronze (6). La forme exacte n'en est pas connue, aucun monument de style purement grec n'en offrant de spécimen, à moins que le faune d'un bas-relief du *Musée Capitolin* ne joue de la trompette au lieu de la flûte calamaule qu'on a cru voir dans ce monument : la position de l'instrument contre les lèvres presque fermées du

(1) Cf. *Pneumatica* dans les *Veterum mathematicorum Athenæi, Apollodori, Philonis, Bitonis, Heronis, opera. Parisiis*, e typ. reg., 1693.

(2) Lib. X, c. 13.

(3) Lib. IV, c. II, s. 85.

(4) Τυῤῥηνῶν δ' ἔστιν εὕρημα κέρατά τε καὶ σάλπιγγες. IV, c. 25, p. 184.

(5) *Iliad.* XVIII, v. 219.

(6) Σύγκειται γὰρ (ἡ σάλπιγξ) ἐξ ὀστέου καὶ χαλκοῦ. Artemid., *Oneicrit.*, lib. I, c. 58.

faune rend cette conjecture probable. Voici le groupe de ce bas-relief :



Fig. 39.

Il y a lieu de croire que les trompettes d'os étaient encore en usage chez les Romains, car on lit dans une des élégies de Properce : « Qu'il « périsse...... celui qui forma de funestes trompettes avec d'affreux « ossements (1) ! » La première trompette des Hellènes fut vraisemblablement la conque marine, dont ils font sonner les tritons mythologiques. Bacchus, allant à la conquête de l'Inde, la fait retentir pour réunir autour de lui ses satyres et ses bacchantes (3). Cette conque, appelée *buccin,* a donné son nom à l'une des trompettes romaines : *buccinare conchâ,* dit Apulée.

(1) Occidat...
Qui struxit querulas rauca per ossa tubas. Liv. IV, Eleg. 3.

(2) Nonnos, *Dionys.*, XVII, v. 93.

Chez les Grecs, la trompette n'était pas l'instrument des combats : les Spartiates marchaient à l'ennemi au son de la flûte. Dans toute l'Hellade, on en avait fait l'organe des signaux : elle était entre les mains des hérauts pour toutes leurs missions. C'était aussi par la résonnance des trompettes que commençaient les sacrifices dans certaines occasions solennelles et qu'on commandait le silence dans les assemblées populaires. A vrai dire, ce n'était pas plus un instrument de musique qu'un instrument de guerre. Cependant, pour obliger les hérauts et autres joueurs de trompette à acquérir une certaine habileté sur leur instrument, on avait institué des concours de trompette à Olympie, et des prix étaient décernés aux vainqueurs (2).

Quelques peintures de vases grecs offrent, dans des scènes de bacchanales, la figure du *kéras* ou *cornet :* c'est le *keren* des Hébreux. Il est vraisemblable que l'instrument et son nom ont été introduits dans la Grèce par les Phéniciens, compagnons d'Inachus. C'est l'instrument primitif chez plusieurs peuples de l'antiquité ; on le retrouve dans le moyen âge, où il était à la fois, comme chez les Grecs, un organe sonore et un vase à boire. Le cornet ou *kéras* fut originairement une simple corne de génisse ou de veau ; plus tard on en fit en métal, particulièrement pour la chasse.

§ VII.

Des instruments de percussion.

Les Grecs n'ont eu qu'un seul instrument bruyant, le tambour (τύμπανον), semblable à nos *tambours de basque,* mais de très-grande dimension, comme le *bendyr* des Arabes, si l'on en juge par les proportions de ceux qu'on voit dans les peintures grecques, en les comparant aux figures de femmes qui en jouent. Le cercle sur lequel était tendue la peau du *tympanon* ou tambour avait, d'après les monuments, une hauteur au moins égale au bendyr, c'est-à-dire environ quarante-sept centimètres. La membrane collée sur les bords de ce cercle était une peau de chèvre préparée et dépouillée de ses poils. On n'aperçoit dans les peintures grecques, où le tympanon est représenté, aucune trace des rondelles métalliques qui, lorsqu'on agite nos tambours de basque ou ceux des peuples orientaux, font entendre un cliquetis argentin, La langue grecque a

(1) Pausan., V, c. 22.

le diminutif ***tympanion*** (τυμπάνιον) pour désigner un ***petit tambour;*** cependant il n'en faut pas conclure qu'un instrument de cette nature ait existé chez les Grecs; Strabon, Héron d'Alexandrie et Philon n'ont employé ce mot qu'en parlant de tambours de pays étrangers.

Le tympanon était d'un usage habituel dans les fêtes dionysiaques ou de Bacchus; dans ces solennités, il était toujours joué par des femmes. Les prêtres de Cybèle le frappaient aussi à coups redoublés dans le culte de la grande déesse: leur manière de faire retentir l'instrument dans un rhythme particulier s'appelait ***tympanisme*** (τυμπανισμός). Enfin, le tympanon était l'instrument obligé pour les danses animées, et se combinait par son rhythme avec le jeu de la flûte et des ***crotales*** dont il sera parlé tout à l'heure.

Les cymbales grecques avaient une forme plus concave et plus petite que les cymbales de l'Orient, anciennes et modernes. On voit ici cette forme d'après une statue de faune du Musée Capitolin:



Fig. 40.

Spon, qui avait vu des cymbales antiques trouvées dans des fouilles, dit qu'elles étaient d'airain, qu'elles avaient la forme d'écuelles, et qu'elles résonnaient quand elles étaient frappées par les mains (1). Quoi qu'en aient dit plusieurs auteurs (2), il n'y eut chez les Grecs qu'une seule espèce de cymbales; ce fut celle que décrit Spon en quelques mots. Le diminutif grec *cymbalion* désignait de petites cymbales qui n'étaient autre chose que les *castagnettes,* dont il sera parlé tout à l'heure.

Suivant les idées mythologiques, le plus ancien usage des cymbales aurait été fait par les prêtres crétois, c'est-à-dire les corybantes, curètes, cabires et dactyles, pour couvrir, par l'éclat sonore de ces instruments, les cris de Jupiter enfant, et empêcher qu'ils ne parvinssent aux oreilles de Saturne. Lucrèce a rendu cette tradition dans ces beaux vers :

..... Attonitæ cum furta parentis
Ærea pulsantes mendaci cymbala dextra,
Vagitus pueri patrias ne tangeret aures,
Dictæi texere Atydis famuli corybantes.

Quittant la fable pour la réalité, c'est dans l'Asie Mineure et dans le culte de Cybèle que se trouve le plus ancien usage des cymbales dont il soit fait mention chez les Grecs. C'est encore le même poëte qui, recueillant les traditions du passé, dit à ce sujet :

« Ces prêtres, faisant retentir les tambours et les cymbales au circuit

(1) *Cymbala erant ex ære, quasi duæ scutellæ, quæ manibus complosa sonum dabant,* (*Miscell. eruditæ antiquit,* p. 22.)

(2) Frédéric-Adolphe Lampe est auteur d'un livre sur les Cymbales (*De Cymbalis veterum libri tres*, Trajecti ad Rhenum, 1703), où brille une érudition très-remarquable, mais dont il y a peu de chose à tirer pour ce qui concerne l'histoire de cet instrument de percussion chez les Grecs. Examinant d'abord toutes les acceptions du mot *Cymbalon*, y compris celles qui n'ont aucun rapport avec l'instrument sonore, et développant ce sujet avec un luxe fatigant de citations sans intérêt, il énumère ensuite vingt espèces de cymbales dans un pareil nombre de chapitres fort longs, confondant avec ces instruments toutes sortes de crotales, de jouets d'enfants, d'ustensiles divers, et même de plantes qui ont de l'analogie par la forme avec la cymbale. C'est ainsi qu'il remplit les 403 pages de son volume.

Après Lampe, Richard Ellys, savant anglais, a publié, sous le voile de l'anonyme, un livre intitulé : *Fortuita sacra : quibus subjicitur commentarius de Cymbalis* (Rotterodami, 1727). Il y règne aussi une vaste érudition, mais cette érudition de mots qui fut de mode depuis le dix-septième siècle jusqu'au commencement du dix-huitième, et qui s'égarait toujours loin du sujet. Ce n'est qu'au vingt cinquième chapitre que l'auteur de la dissertation traite des diverses sortes de cymbales : ce qu'il en dit est de peu d'utilité.

« concave, frappent de terreur l'esprit du Phrygien par le son rauque « et menaçant du cornet uni aux accents de la flûte aiguë (1). »

Les cymbales avaient leur principal emploi dans les fêtes de Bacchus ou dionysiaques; elles accompagnaient par leur rhythme éclatant les chants et la danse du chœur. On les réunissait toujours au bruit des tambours frappés par la main des femmes. Les représentations de ces bacchanales se trouvent en grand nombre parmi les peintures des vases grecs et dans quelques bas-reliefs. On voit aussi les cymbales employées dans les sacrifices (2). L'analyse qui a été faite de l'airain dont étaient formées les cymbales antiques a démontré que la matière sonore était un composé de cuivre jaune et d'étain dans de certaines proportions : elles étaient fondues, mais non travaillées ensuite au marteau, les Grecs n'ayant pas eu connaissance de ce procédé de fabrication mis en usage par les Chinois et par les Turcs, et qui donne aux tam-tams et aux cymbales une sonorité si brillante.

Les *cymbalions* ou castagnettes métalliques avaient la forme de petites coquilles creuses, avec un rebord percé de trois trous pour y passer un cordonnet qui s'attachait au pouce et au troisième doigt. Ces castagnettes, dont on trouve des spécimens dans diverses collections archéologiques, ne paraissent pas avoir appartenu à une haute antiquité chez les Grecs; elles n'y ont été connues, selon toute probabilité, qu'après l'expédition d'Alexandre en Orient, où ce genre de crotales a toujours été en usage. Cependant Athénée, parlant des instruments qui n'étaient destinés qu'à faire du bruit, cite ce passage de Dicéarque : « Certains instruments, qui rendent un son aigu lorsqu'ils sont joués « avec les doigts, furent autrefois d'un usage habituel parmi les femmes « pendant qu'elles dansaient et chantaient; cela se voit dans l'hymne « de Diane qui commence ainsi : *Diane! je veux entonner à ta gloire* « *un hymne qui te plaise, pendant que cette autre* (femme) *fera sonner* « *de ses mains ces crembales d'airain doré* (3). » Or Dicéarque, élève d'Aristote, écrivait peu de temps après la mort d'Alexandre, et il parle d'un ancien usage. D'autre part, le même Athénée cite deux autres écrivains, Hermippe et Didyme, d'après lesquels les *crembales* étaient des

(1) Tympana tenta tonant palmis, et cymbala circum
Concava, raucisonoque minantur cornua cantu,
Et Phrygio stimulat numero cava tibia mentes. Lucret. *De rerum nat.*, II.

(2) V. *Recueil de peintures antiques, imitées fidèlement pour les couleurs et pour le trait, d'après les dessins coloriés faits par Pietro Sante Bartoli*, etc. Paris, 1757, fol. 93.

(3) Athen., XIV, c. 9, p. 636.

coquillages plats qu'on frappait l'un contre l'autre avec les mains et qui marquaient le rhythme de la danse (1). Ces crotales n'étaient donc pas sonores et ne pouvaient faire que du bruit. Le verbe *crembalizo* signifie marquer le rhythme avec des os, des tessons de faïence, ou des coquilles placées entre les doigts, pendant que la flûte faisait entendre l'air de la danse.

Les Grecs donnaient le nom de *platagè* (πλαταγή) à une autre espèce de *crotale* qui fut en usage dans la danse et servit à marquer les temps de la mesure musicale. *Platagè* signifie *claquement :* le mot s'appliquait avec justesse à l'instrument, lequel était formé d'une tige de bois léger divisée en deux parties, depuis l'extrémité la plus large jusque vers le milieu; la partie séparée du tout y était rattachée par une sorte de charnière, comme on le voit dans la figure ci-contre, publiée par Spon, d'après une platagè antique.


Fig. 41.

L'usage de cet instrument bruyant consistait, étant placé dans chaque main et tenu par le bout inférieur, à faire entendre alternativement le claquement de la partie mobile contre l'autre, en mesure. Par analogie, on appelait aussi *platagè* les cliquettes que fait mouvoir le vent, et qu'on place dans les jardins pour effrayer les oiseaux et les éloigner.

CHAPITRE ONZIÈME.

LES GRECS ONT-ILS CONNU L'HARMONIE SIMULTANÉE DES SONS? EN ONT-ILS FAIT USAGE DANS LEUR MUSIQUE (2)?

Nous avons fait voir, dans les livres précédents, que l'Orient n'eut, dans l'antiquité, aucune notion de l'harmonie simultanée des sons dans

(1) Athen., XIV, c. 9, p. 636.

(2) J'ai traité ce sujet, avec les développements qu'il comporte, dans un écrit qui a pour titre : *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, etc , et qui a été

la musique, et qu'il n'en use pas davantage aujourd'hui. Accoutumés que nous sommes à cette harmonie, nous nous persuadons qu'un peuple avancé dans la civilisation ne peut avoir de musique sans qu'elle en soit une partie intégrante; cependant la plus grande partie du monde habité, sauf par des Européens, en ignore l'existence, ou en méconnaît le charme. Il est hors de doute que la musique, bornée aux combinaisons du rhythme et de la mélodie, peut plaire à la nation la mieux organisée et la plus civilisée. L'Inde antique nous en offre une preuve évidente. Depuis qu'une partie des trésors de sa littérature a été mise en lumière, nous avons acquis la certitude que la poésie, riche d'une grande variété de mètres et de rhythmes, l'art dramatique, la philosophie, les sciences, les arts et particulièrement la musique et la danse, y ont été portés plus haut que chez d'autres peuples civilisés. Bien mieux pourvus d'instruments sonores que les Grecs, comme on l'a vu dans le cinquième livre, les Hindous n'eurent pourtant, de tout temps, qu'une musique mélodique et rhythmique, ainsi que le prouvent les anciens traités de cet art et les chants parvenus jusqu'à nous. Aujourd'hui même, nonobstant leurs relations incessantes avec les Européens, et en dépit de l'habitude qu'ils ont d'entendre de la musique harmonisée, les habitants de l'Inde ont conservé le goût invincible des mélodies dépourvues de tout accompagnement, sauf à l'unisson et avec le rhythme de petits tambours. Nous avons démontré qu'il en a toujours été de même chez les Arabes, quel qu'ait été l'avancement de leur civilisation sous les Califes.

En nous livrant à l'examen de la question, si les Grecs ont connu l'harmonie, dans le sens que nous donnons à ce mot, nous ne devons pas oublier que la mélodie et le rhythme sont des produits instinctifs de l'humanité; et que tous les peuples avides des jouissances qui en sont le résultat n'ont pas connu autre chose. Quant à la musique devenue un art complet par l'harmonie, elle est la création de l'âge moderne en Europe. C'est la démonstration de cette thèse, en ce qui concerne les Grecs, que nous entreprenons dans ce chapitre. Mais il est important qu'il n'y ait de malentendu ni dans la nature des faits, ni dans leur

---

publié dans le tome XXXI des *Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*. (Bruxelles, 1858.)

Des critiques ont été faites de cet écrit, et de nouveaux ouvrages ont été publiés sur le même sujet : je discuterai, à l'occasion, les objections qui m'ont été faites, et les opinions nouvelles qui se sont produites.

discussion. Avant toute chose, la distinction des époques doit être bien établie; car des modifications considérables se sont produites dans la succession des siècles. Les Grecs de l'Hellade, au temps de leur gloire dans les lettres et dans les arts, sont autres que les Grecs en décadence sous la domination romaine, ou ceux de l'Asie et de l'Égypte sous les descendants d'Alexandre. Ces distinctions n'ont pas été faites par les écrivains qui ont traité la question de l'existence de l'harmonie dans l'antiquité hellénique. On a cité pêle-mêle des passages de Platon, d'Aristote, de Plutarque, et de théoriciens de musique qui vécurent dans les premiers siècles de l'ère chrétienne : d'autres, des polygraphes des troisième et quatrième siècles, des écrivains byzantins, et jusqu'aux ouvrages de Pachymère et de Manuel Bryenne, écrits dans les treizième et quatorzième siècles, ont été mis à contribution ; en sorte que tout a été confondu et qu'on serait tenté de croire que la musique grecque a été stationnaire et n'a eu qu'une forme dans l'espace de quinze ou seize cents ans. Nous n'imiterons pas ce désordre, et nous nous efforcerons de classer les faits dans un ordre chronologique qu'on ne puisse attaquer.

Le problème historique qui inspire de l'intérêt consiste à savoir si la Grèce, qui a vu naître les créateurs de tant d'idées et de formes, des poëtes à jamais illustres en tout genre, de grands orateurs, historiens et philosophes, des artistes qui parvinrent à la perfection dans les proportions de l'architecture et dans la représentation de la beauté humaine, si ces mêmes Grecs de l'Hellade, disons-nous, ont atteint, dans l'art de la musique, un degré d'avancement analogue et contemporain; particulièrement s'ils ont connu l'harmonie simultanée des sons et s'ils en ont fait usage; car, sans cette harmonie, il n'y a point, en réalité, d'art véritable de la musique. C'est de la Grèce glorieuse et de ses conquêtes dans les domaines du sentiment et de l'intelligence qu'il s'agit, c'est-à-dire de ces vieux Grecs de race pure, non de la Grèce asservie par les Romains et devenue une province de leur empire, sous le nom d'*Achaïe;* non des Grecs modifiés par le sang oriental, encore moins de ces citharèdes et de ces joueurs de flûte, devenus des instruments de plaisir dans les débauches romaines des temps de Claude et de Néron. Qu'il soit utile aussi de savoir ce que devint la musique aux époques de décadence, cela n'est pas douteux ; mais ce n'est pas au point de vue où se sont placés les philologues et les critiques que ce sujet doit être étudié, comme nous le ferons voir quand il en sera temps.

Ce que nous nous proposons donc d'abord, c'est d'examiner si les agrégations de sons simultanés ont été une des parties constitutives de la musique des Grecs, avant l'asservissement complet de leur patrie, dans l'année 146 avant J.-C. Passé ce temps il n'y a plus que décadence pour eux et l'intérêt historique s'affaiblit de jour en jour.

La question dont il s'agit est débattue depuis près de quatre siècles entre quelques musiciens et un grand nombre d'érudits qui, à propos d'art, ont fait de la philologie, torturé des textes obscurs, et mis des hypothèses à la place des faits. Ce que l'un affirmait, l'autre le niait. Chacun entendant les textes à sa manière, on arrivait à des conclusions opposées qui laissaient la question indécise, au point de vue de la musique. Gafori, savant musicien italien du quinzième siècle, fut le premier qui chercha la solution de ce problème : si les Grecs ont pu avoir connaissance de l'harmonie. Sa conclusion fut affirmative, d'après l'autorité d'un écrivain grec dont il avait mal interprété le sens (1). Au seizième siècle, le célèbre théoricien Zarlino, basant son opinion sur un passage de la *Politique* d'Aristote et sur un autre du septième livre des *Lois* de Platon, se rangea jusqu'à un certain point à l'opinion de Gafori, en disant que *les anciens chantaient et jouaient en consonnance* (2), bien qu'il ne leur accorde pas l'art de faire du contrepoint. Admirateur passionné des Grecs, Jean-Baptiste Doni ne pouvait manquer de leur accorder la connaissance et l'usage de l'harmonie, ainsi que de tout ce qui peut contribuer à la perfection de l'art (3). Plusieurs autres, s'appuyant toujours sur l'autorité de quelques passages de Platon, d'Aristote, de Sénèque et de Cicéron mal entendus, abondent dans le sens de Zarlino et de Doni : de ce nombre est Isaac Vossius (4).

Dans le parti contraire se rangent Glaréan (5), Salinas (6), Artusi (7), Cerone (8), Keppler (9), qui, par le sujet même de son livre, semblait devoir considérer l'harmonie simultanée des sons comme existant par

---

(1) Gafori, *Pract. Musicæ utriusque cantus*, lib. III, c. 1.

(2) *Sopplimenti musicali*, lib. VIII, c. 2.

(3) *De Præstantia musicæ veteris*, in Op., t. I, fol. 90,91. — *Compendio del Trattato de' generi e de' modi della musica*, p. 96 (Rome, 1535, in-4°).

(4) *De poematum cantu et viribus rhythmi*, pp. 81, 82.

(5) *Dodecachordon*, lib. III, prœm., p. 193.

(6) *De Musica*, lib. V, c. 25, p. 284.

(7) *Arte del Contrappunto*, p. 29.

(8) *El Melopeo*, lib. II, c. 27, fol. 239

(9) *Harmonices mundi*, lib. III, p. 80

elle-même, le P. Kircher (1), Wallis (2) et Bontempi (3). Les motifs de l'opinion de ceux-ci sont basés sur le silence absolu des théoriciens grecs en ce qui concerne cet objet important, et sur celui que garde Boëce, compilateur et critique intelligent de plusieurs autres ouvrages qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous. Boëce, si justement estimé pour sa méthode d'exposition, et qui vécut à une époque qui tient le milieu entre l'antiquité et le moyen âge, ne dit en effet pas un mot qui ait rapport à l'existence de l'harmonie dans la musique des Grecs.

Après un long silence des savants sur cette question, l'abbé Fraguier, qui, comme le dit Burette (4), avait appris quelque peu des éléments de la musique dans un âge avancé, s'éprit de passion pour cet art, et, dans son admiration pour les Grecs, se persuada qu'un tel peuple n'avait pu être inférieur aux modernes dans un art si charmant. L'harmonie simultanée des sons qu'on refusait à ses chers Grecs lui paraissait une insulte qu'un helléniste ne pouvait tolérer : il entreprit donc de la leur rendre. Dans un mémoire qu'il lut à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, en 1716, et dont nous n'avons que l'analyse (5), il appuya son opinion de divers passages de Platon, de Cicéron et de Macrobe, déjà allégués depuis longtemps par les partisans de l'usage des accords chez les anciens. Il les traduisit sous l'empire de ses préventions, de manière que certaines expressions acquéraient un sens plus spécial et positif qu'elles n'ont réellement. Il allait même jusqu'à changer la signification des mots et traduisait *antiphonon* par *dissonance*. Burette, dont le savoir littéraire n'était pas inférieur à celui de son érudit confrère de l'Académie, et qui, bon musicien, possédait une connaissance plus profonde et plus étendue du sujet de la discussion, entreprit la réfutation de son mémoire, en rétablissant le sens des textes, et lui prouvant que ce que dit Platon dans le passage du septième livre des Lois, passage si difficile et si souvent commenté sans succès, n'est applicable qu'à la mélodie.

Le célèbre critique, G. Stallbaum, de qui nous avons un travail

(1) *Musurgia univers.*, lib. VII, tom. I, p. 547.

(2) Dans l'appendice de son édition du *Traité de Musique* de Ptolémée, p. 317, et dans l'*Abrégé des Transactions philosophiques*, par Lowthorp et Jones, vol. I, p. 618.

(3) *Hist. Music.*, part. I, pp. 168-169.

(4) *Discours dans lequel on rend compte de divers ouvrages modernes touchant l'ancienne musique*, dans les Mém. de l'Acad. des inscriptions, t. VIII, p. 8.

(5) *Mém. de littérature de l'Acad. des inscriptions*, tom. III, p. 113.

excellent sur ce passage (1), et qui en a fait une étude suivie, remarque avec raison que, pour expliquer le paragraphe dont il s'agit, il faut avant toute chose en améliorer la construction grammaticale, qui est entortillée, embarrassée, et même incohérente (2). Après cette observation, le savant critique propose des corrections par lesquelles il rétablit le sens intelligible de la période. Cette partie de son travail ne peut trouver place ici, mais la phrase qu'il en tire est intéressante, en ce qu'elle fait disparaître l'ambiguïté qui a trompé les partisans de l'harmonie chez les Grecs. Voici cette phrase : « Quant à la diversité des sons et « aux variations qui en naissent, parce que les cordes font entendre des « chants différents de ceux que le poëte a composés, il n'est pas néces- « saire d'exercer à tout cela des enfants qui n'ont que trois ans pour ap- « prendre le plus promptement possible ce que la musique a d'utile. »

Il n'y a plus de doute dans cette rédaction, et l'on voit que Platon ne veut pas qu'on apprenne aux enfants des artifices par lesquels les mélodies composées par le poëte étaient ornées par les chanteurs et les instrumentistes; artifices par lesquels les musiciens grecs en variaient les formes, comme font les artistes de nos jours. C'est là le sens vrai, l'opposition marquée par le philosophe. Le texte, altéré par les copistes, a seul causé l'erreur des interprètes, qui ont cru y voir l'indication de parties différentes, desquelles seraient résultées une harmonie analogue à la nôtre. Bien que nous résumions ici en quelques mots ce que Stallbaum a développé en critique qui cherche la pureté d'un texte et veut en donner une parfaite intelligence, nous croyons devoir montrer que nos résultats et les siens sont identiques, en citant ses propres conclusions. Après avoir expliqué le sens des mots *homophonie, antiphonie* et *symphonie;* après avoir aussi combattu l'opinion de Keppler et de quelques autres qui ont dit que la musique des Grecs n'est pas meilleure que celle de nos joueurs de cornemuse, il ajoute : « Cependant nous pensons que ceux-là ne sont pas dans le vrai, qui ont été « d'avis que cette partie appelée par nous *harmonie* leur a été connue « (aux Grecs), et qu'ils en ont fait usage (3). »

---

(1) *Musica ex Platone secundum locum Legg.*, VII, p. 112. (Lipsiæ, 1846, in-4°.)

(2) Hoc autem ut certa ratione fieri possit, expedienda ante omnia rursus perplexior et intricatior verborum constructio est, quippe quæ mire est ἀνακόλουθος. *Ibid.*, p. 15.

(3) Tamen nec illos verum vidisse existimamus, qui exinde collegerunt, eam, quæ nunc vocatur harmoniam, illis notam fuisse et usitatam, p. 27.

Tel est le texte que j'ai traduit dans mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains* (p. 14). Cependant M. Wagener, professeur à l'université de Gand e

En 1717, Burette lut à l'Académie des inscriptions une *Dissertation sur la symphonie des anciens ;* elle se trouve dans le quatrième volume des mémoires de cette société. Burette s'y livre à des analyses de textes d'auteurs grecs et latins sur lesquels on s'était appuyé pour attribuer aux peuples de l'antiquité la connaissance et l'usage des accords dans la musique. Il examine avec soin la valeur des autorités, la signification précise des mots, et porte, dans son travail, des connaissances techniques et pratiques sur l'objet de ces recherches qui lui donnent un incontestable avantage sur la plupart des érudits dont on a des écrits sur le même sujet. Après avoir démontré, par les ouvrages des théoriciens grecs, que, sous les titres d'*Éléments de l'harmonie* (Aristoxène), *Introduction à l'harmonie* (Gaudence), *Manuel de l'harmonie* (Nicomaque), *les Harmoniques* (Ptolémée), ils traitent de choses toutes différentes de l'harmonie simultanée des sons ; après avoir prouvé, par des passages de Platon, au deuxième livre des Lois (1), et de Lu-

---

auteur d'un *Mémoire sur la symphonie des anciens,* inséré dans le tome XXXI des *Mémoires de l'Académie royale de Belgique* (savants étrangers), a osé dire de ma traduction : « Quiconque « aura lu cette phrase devra se persuader que, d'après M. Stallbaum, la musique des Grecs, « quoique ayant un mérite très-réel, était toutefois complétement dépourvue d'harmonie. Or « voici ce que dit en toutes lettres le célèbre critique :

« Considerantes igitur verba Platonis accuratius ac sententiam iis subjectam diligentius per- « pendentes primum quidem nobis plane persuasimus, in magna opinionis labe illos versatos esse, « qui veteribus Græcis et Romanis omnem fere plurium vocem suaviter consociandarum artem « rationemque abjudicaverunt. In quorum numero adeo fuit magnus ille Joannes Keplerus, qui « in libro nobilissimo *de Harmonia mundi*, p. 80, eos in sua arte non plus profecisse arbi- « tratur quam nostros utricularios. »

« L'opinion combattue par M. Stallbaum n'est donc pas celle qu'indique M. Fétis, c'est celle « de M. Fétis lui même. »

Une semblable infidélité est un fait si extraordinaire que, bien que les critiques de M. Wagener soient en général assez malveillantes, je ne puis croire qu'il s'est proposé de me prêter un ridicule, ou qu'il ait voulu enlever à mon opinion l'appui d'un savant de premier ordre; je préfère supposer que M. le professeur de Gand a eu une distraction. Le texte qu'il cite, et qui se trouve page 26 de l'écrit de Stallbaum, est celui que j'ai résumé dans ces phrases : *après avoir expliqué le sens des mots homophonie, antiphonie et symphonie ; après avoir aussi combattu l'opinion,* etc.; vient ensuite à la page 27, lignes 7 et suivantes, le texte que j'ai cité et traduit. M. Wagener ne s'est probablement pas donné la peine d'aller jusque-là. Mais, ce texte, je l'avais transcrit mot pour mot ! a-t-il donc cru que je l'avais supposé ?

(1) Τῇ δὴ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἶναι, τῇ δὲ αὖ τῆς φωνῆς, τοῦ τε ὀξέος, ἅμα καὶ βαρέος συγκεραννυμένων, ἁρμονία ὄνομα προσαγορεύοιτο, χορεία δὲ τὸ ξυναρμονία κληθείη. P. 664, 665.

« L'ordre des mouvements (du corps) est appelé *cadence* (rhythme) ; on appelle harmonie l'ordre des sons aigus et graves diversement mêlés et combinés *dans le chant*, et l'on donne le nom de *chorie* à l'union du chant et de la danse. »

cien (1), qu'ils entendent, par *harmonie,* les modes et conséquemment la succession des sons dans la mélodie, il arrive à un passage du *Traité du monde,* attribué à Aristote, lequel a été souvent cité en preuve de l'existence des accords dans la musique des Grecs, et qu'il traduit avec exactitude de cette manière : *La musique, mêlant ensemble des sons aigus et des sons graves, des sons qui durent et d'autres qui passent plus vite, forme des différentes voix une seule harmonie* (2). Voici donc un point acquis et une signification sur quoi n'insistent plus même les partisans de l'existence des accords dans la musique des Grecs, à savoir que le mot *harmonie,* partout où il se trouve chez les écrivains grecs, signifie la nature et la forme des modes, et qu'il n'a aucune analogie avec la signification du même mot, en ce qui concerne la musique moderne.

Le mot que les philologues croient avoir désigné la simultanéité des sons dans la musique grecque est celui de *symphonie* (συμφωνία) : voyons donc ce qui en est et ce que Burette a conclu, sur ce sujet, de l'analyse des textes anciens.

Fixons d'abord le sens exact de quelques mots qui doivent se présenter tour à tour dans cette discussion. Le premier est *homophonie,* qui ne signifie pas précisément *unisson,* comme le disent quelques auteurs modernes, mais un chant quelconque exécuté par plusieurs voix et des instruments dans une suite d'unissons. Un autre mot, *antiphonie,* indiquait le chant exécuté à l'octave par des voix ou par une réunion de voix et d'instruments. *Symphonie* (συμφωνία) signifiait originairement la consonnance de deux sons; mais on en étendit le sens pour indiquer un chant continu en consonnances. Aristote dit (3) qu'on appelait *antiphonie* la réunion de deux voix chantant à l'octave, et qu'on désignait par le mot de *symphonie* une réunion plus nombreuse de voix chantant de la même manière. On ne comprend pas le motif qui détermina Aristote à ne pas admettre parmi les consonnances la double quarte et la double quinte, tandis qu'il donne cette qualité à la double

(1) Καὶ τῆς ἁρμονίας ἑκάστης διαφυλάττειν τὸ ἴδιον, τῆς Φρυγίου τὸ ἔνθεον, τῆς Λυδίου τὸ βακχικὸν, τῆς Δωρίου τὸ σεμνὸν, τῆς Ἰωνικῆς τὸ γλαφυρὸν. *In Harm.*, I.

« Chaque espèce d'harmonie doit garder son propre caractère, la phrygienne son enthousiasme, la lydienne son ton bachique, la dorienne sa gravité, et l'ionienne sa gaieté. »

(2) Μουσικὴ δὲ ὀξεῖς ἅμα καὶ βαρεῖς τε καὶ βραχεῖς μακροὺς φθόγγους μίξασα ἐν διαφόροις φωναῖς μίαν ἀπετέλεσεν ἁρμονίαν. *De mundo*, c. V.

(3) Probl. XIX, 10.

octave (1); car, suivant la doctrine des musiciens grecs, les consonnances étaient l'unisson, l'octave, la quarte et la quinte. Les tierces, sixtes et autres intervalles étaient considérés comme dissonants (*diaphones*). Ces rapports de sons ne pouvaient entrer dans la symphonie; c'est pourquoi on les appelait *asymphones* (ἀσύμφωνοι).

Après avoir dit, dans un de ses problèmes, que *l'antiphonie est la consonnance de l'octave* (2), Aristote ajoute qu'*elle résulte du mélange de voix des jeunes enfants avec celle des hommes faits, lesquelles sont à la même distance, pour le ton, que la corde la plus haute du double tétracorde ou de l'octacorde l'est par rapport à la plus basse* (3). Dans un autre endroit, le philosophe pose cette question : *Pourquoi l'antiphonie est-elle plus agréable que l'homophonie?* Il la résout en disant que, *dans l'antiphonie, les voix se font entendre distinctement, au lieu que, lorsqu'elles chantent à l'unisson, il arrive qu'elles se confondent ensemble, de telle sorte que l'une efface l'autre* (4).

Il y avait donc deux sortes de chant chez les Grecs au temps d'Aristote, à savoir, le chant à l'unisson, ce qui était simplement la mélodie, et le chant à l'octave, résultant de la différence du diapason des voix, ce qui était encore la mélodie, soit qu'elle fût chantée par les voix seules, soit qu'un instrument y fût réuni. On voit aussi que, dès le temps où vivait Aristote, on appelait *magadiser* l'action de continuer l'exécution d'un chant avec la même consonnance. Ce mot venait de *magadis,* instrument qui, comme on l'a vu précédemment (5), avait une étendue de deux octaves complètes. Or Aristote nous apprend que la quarte et la quinte ne se magadisent pas, et que *l'octave est la seule consonnance qui se magadise et se chante en symphonie* (6). Il est donc évident qu'à cette époque la quarte et la quinte n'étaient pas employées en accords simultanés, puisqu'elles n'appartenaient pas plus à l'homophonie et à l'antiphonie qu'à la *magadisation.* Boeckh lui-même le reconnaît (7).

---

(1) Probl. XIX, 34, 41.
(2) Probl. XIX, 16, 19, 39.
(3) Probl. XIX, 39.
(4) Probl. XIX, 16.
(5) Chap. 10, p. 269
(6) Probl. XIX. 18, 39
(7) De met. Pindari, lib. III, c. 10.
M. Wagener, qui ne trouve jamais chez les auteurs anciens les choses qui ne sont pas favorables à son opinion, a, dans son *Mémoire sur la symphonie des anciens*, une section inti-

Remarquons que les partisans de l'usage, même restreint, de l'harmonie chez les Grecs, ont évité de citer ces textes, parce qu'ils sont décisifs contre leurs prétentions, ou, s'ils les ont mentionnés, ils les ont dénaturés par le choix des expressions de leurs traductions. On en voit un exemple remarquable dans la manière dont M. Westphal a traduit le trente-neuvième problème d'Aristote (section XIX). Voici sa traduction : *Weshalb hören wir lieber Accorde als Gleichklang* (pourquoi aimons-nous mieux entendre des accords que l'unisson)? Or il n'est pas parlé d'accords dans ce texte : Διὰ τί ἥδιόν ἐστι τὸ σύμφωνον τοῦ ὁμοφώνου, car ce grec signifie *pourquoi la symphonie est-elle plus agréable que l'homophonie?* Les termes propres sont ici de grande importance, Aristote expliquant ensuite que l'antiphonie symphonique est la même chose que l'octave : Ἧ καὶ τὸ μὲν ἀντίφωνον σύμφωνόν ἐστι διὰ πασῶν. L'explication du problème donnée à la suite de ces phrases est que l'antiphonie résulte de la différence des voix d'enfants et d'hommes ou d'adolescents, qui sont entre elles comme la *nète* et l'*hypate*, c'est-à-dire l'octave : Ἐκ παίδων γὰρ νέων καὶ ανδρῶν γίνεται τὸ ἀντίφωνον, οἳ διεστᾶσι τοῖς τόνοις ὡς νήτη πρὸς ὑπάτην. Après ces explications, Aristote justifie sa première proposition en ajoutant que, comme il vient de le dire, *la plus suave des consonnances est l'octave, car l'unisson n'est que comme un seul son :* Συμφωνία δὲ πᾶσα ἡδίων ἁπλοῦ φθόγγου (ἃ δὲ εἴρηται), καὶ τούτων ἡ διὰ πασῶν ἡδίστη· τὸ ὁμόφωνον δ' ἁπλοῦν ἔχει φθόγγον. Enfin, après ces paroles, dont le sens est si évident, Aristote complète les renseignements dont nous lui sommes redevables en nous apprenant que *l'octave est la seule consonnance qui se magadise :* μαγαδίζουσι δ' ἐν τῇ διὰ πασῶν συμφωνίᾳ.

Ainsi se montre en toute évidence l'erreur du très-distingué philo-

---

tulée : *Ce que les musicographes anciens entendent par le mot symphonie.* Qui pourrait croire que, dans cette recherche, il n'a pas rencontré ces passages d'Aristote qui en donnent une définition si lucide? L'explication de cette singularité est que la symphonie d'Aristote n'est pas celle qu'il veut trouver dans la musique des Grecs ; la magadisation de l'octave ne peut le satisfaire; il lui faut un mélange de divers intervalles, et les textes qui lui offrent des occasions d'interprétation plus ou moins hypothétiques dans son sens sont ceux qu'il affectionne. Ainsi, trouvant dans Euclide cette définition : *La symphonie est le mélange de deux sons, l'un aigu, l'autre grave ; la diaphonie est le contraire : c'est l'absence de fusion de deux sons qui, au lieu de se mêler, blessent l'oreille,* M. Wagener demande : *Le mélange dont parle Euclide, peut-il être entendu de la production successive de deux sons?* — Non, sans doute ; la symphonie, c'est l'octave dans laquelle il y a un son grave et un son aigu ; mais dans la diaphonie, les sons, étant dissonants, ne s'unissent pas. Ce sont les propositions d'Aristote exprimées avec moins de clarté. Tout cela n'empêche pas que la musique ne soit que mélodique, chantée ou jouée à l'octave.

logue M. Westphal (1) sur une partie du problème trente-neuvième d'Aristote. Les vues de ce savant concernant l'usage que les Grecs auraient fait des accords sont nouvelles et s'éloignent de celles des autres partisans de l'existence de l'harmonie chez ce peuple de l'antiquité. Nous croyons devoir donner ici une traduction de son entrée en matière sur ce sujet, afin que le lecteur puisse faire la comparaison des principaux arguments qui se sont produits sur la question dont il s'agit :

« On a cru, dit M. Westphal, que les anciens n'ont eu aucune harmonie dans le sens moderne, et que leur musique a toujours été à l'unisson. Les adversaires de cette opinion ont, il est vrai, produit des passages d'auteurs anciens dans lesquels ils trouvaient tout au moins des témoignages indirects de l'existence d'une polyphonie; mais ils en ont rarement usé avec la prudence et la modération nécessaires, et ils sont arrivés de cette manière à des théories qui, si elles étaient vraies, diminueraient singulièrement l'importance de la musique des anciens. Mais, heureusement, nous possédons encore quelques traditions négligées jusqu'aujourd'hui, qui établissent d'une manière irréfutable que la musique des anciens était polyphone, et grâce auxquelles nous sommes à même de nous faire une opinion très-claire de l'état de cette polyphonie.

« Nous rencontrons d'abord une différence très-importante dans la forme de la polyphonie des anciens et dans celle des modernes. La polyphonie de la musique moderne repose aussi bien sur la pluralité des parties des instruments que sur celles du chant. *La pluralité des parties de chant n'était pas connue des anciens; elle fut un résultat de l'art chrétien.* Les différents chanteurs d'un chœur antique chantaient à l'unisson, c'est-à-dire seulement la mélodie; d'où l'opposition entre les chants antiques pour chœur ou pour solo (monodies) ne pouvait consister que dans la plus grande puissance des voix, à laquelle il faut ajouter aussi l'étendue de l'échelle du ton, qui était plus grande dans les monodies que dans les chœurs, et les variétés éventuelles produites par les divers tropes des mélopées et des rhythmes. Parfois il arrivait aussi que les chanteurs de différents registres de voix, basse et alto, ténor et soprano, prenaient part au même chœur; ils chantaient aussi la mélodie seule, non plus à l'unisson, mais à l'octave (2). Les quartes,

(1) *Harmonik und Melopoie der Griechen*; 2ᵉ partie de la *Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker* de MM. A. Rossbach et R. Westphal, p. 112 et suiv.

(2) Vient, en cet endroit, la citation faite par M. Westphal du problème d'Aristote (XIX, 18) que nous avons rapporté, et où il est dit que l'octave est la seule consonnance qui se magadise et se chante en symphonie.

quintes et tous les autres accords n'apparaissaient donc pas dans le chant antique (1).

« *La pluralité des sons était effectuée par les instruments, qui venaient s'ajouter au chant.* Ceux qui prétendent que ces instruments étaient à l'unisson du chant s'appuient, par erreur, sur le passage d'Aristote cité plus haut; ils ne voient pas qu'il n'y est question que d'un chant et non de la musique dans son ensemble.

« Les Grecs ont eu pour la pluralité des sons (la polyphonie) la même prédilection que la plupart des autres peuples. Aristote (probl. XIX, 39) demande : *Pourquoi aimons-nous mieux entendre des accords que l'unisson?* Ce n'est que dans la première période de la musique grecque que l'accompagnement instrumental a dû être à l'unisson du chant (2). On appelait cela *proschorda krousin.* Suivant la tradition, Archiloque avait introduit le premier la pluralité des sons. »

Après cette introduction, M. Westphal rapporte un long passage du traité de musique de Plutarque, d'où il prétend tirer la preuve que les Grecs faisaient de l'harmonie avec les instruments. Nous examinerons cela plus loin; nous nous bornons ici à faire remarquer qu'entre l'époque d'Aristote et celle de Plutarque, il y a cinq siècles d'intervalle. Au deuxième siècle de l'ère chrétienne, où vivait ce grand polygraphe, il ne restait plus rien depuis longtemps de cette glorieuse Grèce dont le souvenir nous émeut encore. Ce n'est pas de la musique de la Grèce dégénérée que nous nous occupons en ce moment, mais de celle des temps où brillèrent ses grands hommes en tout genre. C'est là qu'est tout l'intérêt de la question, car les objections des partisans d'une musique perfectionnée chez les Grecs ont toujours été celles-ci : Peut-on croire que ces Grecs, si admirables dans toutes les branches de la littérature et dans les arts, n'ont eu qu'une musique misérable, bornée au simple chant des mélodies et dépourvue de toute harmonie? C'est donc de ce temps des productions géniales de ce peuple qu'il s'agit dans la question, et chez les écrivains de cette époque que nous devons puiser des renseignements pour la résoudre. Après Aristoxène, qui fut disciple d'Aristote, il y a une lacune de plusieurs siècles pendant lesquels nous ne trouvons aucun renseignement sur la situation de la musique dans la Grèce : c'est donc à Platon, Aristote, Aristoxène et Euclide que nous devons nous arrêter, si toutefois ce dernier est l'auteur d'un des

(1) Aristote, probl. XIX, 17.

(2) Plutarque, traité de musique, ch. 28.

traités qui lui sont attribués ; c'est à eux, disons-nous, qu'il appartient de nous instruire de ce que fut la musique dans les plus beaux temps de la Grèce, dont ils précèdent le déclin.

Tout ce qui concerne la musique dans les dialogues de Platon révèle des idées qui sont la plus complète négation de l'art. On ne peut y méconnaître l'esprit d'anciennes institutions des États grecs. Tous les passages où ces idées sont exposées ne peuvent être reproduits ici ; il suffit de rappeler que Platon parle avec admiration d'une ancienne loi des Égyptiens qui défendait de rien innover dans la musique, la peinture et l'architecture. Les mêmes idées se retrouvent dans un entretien du troisième livre des Lois. Voici comme y parle l'Athénien :

« Sous l'ancien gouvernement, le peuple chez nous n'était maître de « rien, mais il était, pour ainsi dire, esclave volontaire des lois. — De « quelles lois ? — Premièrement de celles qui concernaient la musique ; « nous remonterons jusque-là pour mieux expliquer l'origine et les pro- « grès de la licence qui règne aujourd'hui. Alors notre musique était « divisée en plusieurs espèces et figures particulières. Les prières « adressées aux dieux faisaient la première espèce de chant, et on leur « donnait le nom d'hymnes. La seconde, qui était d'un caractère tout « opposé, s'appelait thrènes (lamentations). Les péons (chants en l'hon- « neur d'Apollon) étaient la troisième, et il y en avait une quatrième, « destinée à célébrer la naissance de Bacchus, et pour cela, je crois, « appelée dithyrambe. On donnait à ces chants le nom de lois, comme « si la politique était une espèce de musique ; et pour les distinguer des « autres lois, on les appelait lois de la cithare. Ces chants et autres « semblables une fois réglés, il n'était permis à personne d'en changer « la mélodie. Ce n'était point les sifflets et les clameurs de la multitude, « ni les battements de mains et les applaudissements qui décidaient « alors, comme aujourd'hui, si la règle avait été bien observée, et qui « punissaient quiconque s'en écartait ; mais il était bien établi que des « hommes versés dans la science de la musique écoutassent en silence « jusqu'à la fin, et une baguette suffisait à contenir dans la bienséance « les enfants, les esclaves qui leur servaient de gouverneurs, et tout le « peuple. Les citoyens se laissaient ainsi gouverner paisiblement, et « n'osaient porter leur jugement par une acclamation tumultueuse. Les « poëtes furent les premiers qui, avec le temps, introduisirent dans le « chant un désordre indigne des Muses. Ce n'est pas qu'ils manquas- « sent de génie ; mais, connaissant mal la nature et les vraies règles de

« la musique, s'abandonnant à un enthousiasme insensé, et se laissant « emporter par le sentiment du plaisir, confondant ensemble les « hymnes et les thrènes, les péons et les dithyrambes, contrefaisant « sur la cithare le son de la flûte, et mettant tout pêle-mêle, ils en « vinrent, dans leur extravagance, jusqu'à se faire une fausse idée de « la musique, qu'elle n'a aucune beauté intrinsèque, et que le premier « venu, qu'il soit homme de bien ou non, peut très-bien en juger sur « le plaisir qu'elle lui donne. Leurs pièces étant composées dans cet « esprit, et leurs discours y étant conformes, peu à peu ils apprirent « à la multitude à ne reconnaître rien de légitime en musique, et à oser « en juger elle-même; d'où il arriva que les théâtres, muets jusqu'alors, « élevèrent la voix, comme s'ils connaissaient ce qui est beau en mu- « sique et ce qui ne l'est pas, et que le gouvernement d'Athènes, d'a- « ristocratique qu'il était, devint une mauvaise théâtrocratie (1). »

On voit, dans ce paragraphe remarquable, que la part de l'imagination y est refusée au musicien aussi bien qu'au poëte, par l'intérêt de la politique. La forme, réglée par la loi, doit être invariable pour chaque destination. De quoi s'agit-il? De ce que les poëtes et les musiciens ont introduit dans les hymnes certains accents touchants des thrènes ou lamentations; de ce qu'ils ont parfois porté dans les péons l'enthousiasme du dithyrambe; enfin, de ce que, sortant du cercle étroit des quatre genres de chants mentionnés par Platon, Eschyle, Sophocle, Euripide, ont créé l'art dramatique, où le récitatif de la déclamation, et le chant du chœur, interlocuteur obligé du drame, ont fait naître de nouvelles formes poétiques et musicales. Ces innovations, remplies de mouvements passionnés, remuent l'âme des spectateurs, dont les émotions se traduisent en applaudissements; le peuple se reconnaît juge de l'œuvre faite pour lui et il use de son droit. De là un danger pour le gouvernement : la démocratie s'émancipe. Il ne faut pas s'y tromper, le penchant de Platon pour la conservation des anciennes règles et de la coutume dans la musique était général chez les Grecs dans les classes élevées : il provenait de l'influence de l'esprit dorien. Lorsque les éphores de Sparte coupent les cordes ajoutées à la cithare de Timothée; lorsque les poëtes comiques d'Athènes frappent d'anathème et de ridicule des artistes étrangers, parce qu'ils entreprennent d'imprimer à la musique un mouvement de progrès, c'est le même esprit qui persiste, c'est la

---

(1) Traduction de M. Cousin.

même tendance à l'immobilité, à la conservation des traditions du passé. Dans ces conditions, l'art ne pouvait ni progresser, ni se transformer.

Ne nous étonnons pas de trouver, à la plus belle époque de l'histoire de la Grèce, la musique dans un état d'enfance ; ne nous étonnons pas davantage en apprenant des propres paroles d'Aristote que, de son temps, il n'y avait chez les Grecs que deux sortes de chant d'ensemble, le premier à l'unisson, l'autre à l'octave, résultant de la différence de la voix des enfants et de celle des hommes faits. M. Westphal lui-même, dominé par des textes irrécusables, avoue qu'il n'y avait pas autre chose dans le chant ; mais il ne croit pas que les instruments accompagnaient à l'unisson, sauf dans les premiers temps ; c'était, dit-il, ce qu'on appelait πρόσχορδα κρούσειν (jouer à l'unisson) : il ajoute qu'on considérait Archiloque comme ayant introduit la polyphonie dans la musique des Grecs. Examinons cette question.

Avant tout, écartons la traduction inexacte qu'a faite M. Westphal des paroles d'Aristote, et qu'il répète ici dans les mêmes termes : *Pourquoi aimons-nous mieux entendre des accords que l'unisson?* Nous devons répéter aussi qu'il n'est pas question d'*accords* dans la question du philosophe, car il dit simplement : *Pourquoi la symphonie est-elle plus agréable que l'homophonie?* ainsi que chacun peut le vérifier par le texte. Nous avons fait voir aussi qu'Aristote explique, dans la phrase suivante, que la symphonie est la même chose que l'antiphonie, puisque l'antiphonie est l'octave, et, enfin, que l'octave est la plus suave des consonnances, l'unisson n'étant que comme le même son (1). Les prémisses de la démonstration de M. Westphal sont donc erronées. A propos de l'invention supposée de la polyphonie par Archiloque, il cite, comme autorité, ces mots d'un passage de Plutarque (2) : καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν (*et d'ajuster à tout cela le jeu des instruments*), qui, suivant lui, désignent précisément cette polyphonie produite par le chant et les instruments. Cette interprétation est encore opposée au sens vrai de κροῦσις, qui, suivant tous les lexiques, n'a pas en musique d'autre signification que le *jeu des instruments*. Or cette réunion des instruments aux voix appartient à une antiquité bien plus reculée que l'époque d'Archiloque ; on la voit, chez les Égyptiens, dans les hypogées de Thèbes, qui datent d'environ quatre mille ans, ainsi que dans les monuments assyriens : elle existe encore aujourd'hui chez tous les peuples

(1) Aristote, probl. XIX, 16, 39.
(2) Traité de musique, ch. XXVIII.

de l'Orient ainsi que chez les Grecs de l'Asie Mineure, et n'est pas autre que le jeu de la mélodie sur le luth ou la mandoline à l'unisson de la voix. Toutefois la phrase entière de Plutarque se rapporte à une combinaison particulière des vers et de la musique dont Archiloque paraît avoir introduit l'usage dans sa patrie. Inventeur du vers ïambique, ce poëte a été autant loué pour son beau génie que décrié pour sa méchanceté. Parmi le grand nombre d'inventions que lui attribue Plutarque, on remarque ce passage : « On prétend aussi que l'exécution des vers ïam-« biques, dont les uns ne font que se prononcer pendant le jeu des ins-« truments, au lieu que les autres se chantent, est due au même Archi-« loque ; que les poëtes tragiques l'ont depuis mise en usage, et que « Crexus, l'ayant adoptée, l'introduisit dans les dithyrambes. On croit « encore que celui-ci est le premier qui ait fait entendre séparément du « chant le jeu des instruments, car, chez les anciens, ce jeu accompa-« gnait la voix, son pour son (1). » M. Westphal voit dans ces mots ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούειν précisément cette polyphonie produite par le chant et les instruments (2). Ce n'est pas ainsi que Burette entend ces mots dans sa longue note sur le même passage (3), et ce n'est pas non plus le sentiment de M. Volkmann, qui n'y voit qu'une suspension du chant simple par les instruments, lesquels y substituent certaines broderies (4), ce qui est le sens évident par ce qui précède. Ce que Plutarque constate, c'est que, chez les anciens, ces interruptions n'avaient pas lieu, et que les instruments suivaient simplement le chant note à note. L'innovation d'Archiloque consista à faire déclamer les vers pendant que la cithare et d'autres instruments, quelquefois réunis à elle, faisaient entendre des espèces d'intermèdes. Nous voyons aussi dans le même passage que les poëtes tragiques s'étaient emparés de ce moyen d'effet, qui a été également employé chez les peuples modernes, dans les mélodrames, où l'on parle pendant que se fait entendre la musique.

Il en est de même d'une partie du trente-neuvième problème d'Aris-

---

(1) Ἔτι δὲ τῶν ἰαμβείων, τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν, τὰ δ' ᾄδεσθαι, Ἀρχίλοχόν φασι καταδεῖξαι, εἶθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς, Κρέξον δὲ λαβόντα εἰς διθυράμβων χρῆσιν ἀγαγεῖν· οἴονται δὲ καὶ τὴν κροῦσιν τὴν ὑπὸ τὴν ᾠδὴν τοῦτον πρῶτον εὑρεῖν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντας πρόσχορδα κρούειν. *De Mus.*, c. XXVIII.

(2) Der Ausdruck ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούειν bezeichnet eben diese durch Gesang und Instrumente hervorgebrachte Polyphonie.

(3) Ouvrage cité, p. 112.

(4) *Commentarius ad* cap. XXVIII. M. Volkmann considère le passage du livre VI des *Lois de Platon*, rétabli par M. Stallbaum, comme le sens véritable de celui de Plutarque.

tote (sect. XIX), dans lequel M. Westphal voit la confirmation de sa remarque (1). Il est vrai qu'on y trouve aussi les expressions ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούουσιν, et tout porte à croire qu'en cet endroit Plutarque a copié Aristote; mais le sens forcé que leur donne M. Westphal n'est pas plus admissible dans un cas que dans l'autre. « Nous voyons d'après « ceci, dit-il, que dans la musique des anciens les notes du chant et de « l'instrument tantôt allaient chacune de leur côté, tantôt marchaient « ensemble. L'on obtenait ainsi des accords qui, s'ils eussent terminé le « morceau, auraient produit une impression pénible (λυπεῖν); mais la « période se terminait par des sons joyeux, *dans lesquels l'homophonie « est à sa place* (1), et le sentiment de non-satisfaction, dit Aristote, « que nous causait cette fin, se trouve ainsi effacé (2). » Il n'y a pas un mot dans le texte d'Aristote dont on puisse tirer l'induction d'accords. M. Volkmann, qui, sept ans avant M. Westphal, avait fait le rapprochement entre ce texte et celui de Plutarque, n'y a rien vu de semblable (3). Il ne s'agit, dans ce que dit Aristote, que de notes étrangères au chant exécutées par les flûtes, ἄλλα οὐ προσαυλοῦντες, c'est-à-dire, de notes d'ornement. C'est encore le sens du célèbre passage du septième livre des *Lois* de Platon éclairci par Stallbaum et dont nous avons fait voir la véritable signification. Au surplus, Plutarque va nous fournir, dans le vingt-neuvième chapitre de son Traité de musique, une explication claire comme le jour du vrai sens de ces divers passages, laquelle sera encore pour M. Westphal le sujet d'une interprétation plus extraordinaire que les autres. Voici ce que dit Plutarque :

« Mais Lasus, natif d'Hermione, ayant transporté les rhythmes (ïam- « biques) dans la poésie dithyrambique, et en même temps ayant mul- « tiplié les sons de la flûte dont il l'accompagnait, causa, par cette

---

(1) M. Westphal ne cite qu'une partie du texte dont il veut tirer son interprétation : nous le rétablissons ici :

Τελευτώσαις δ'εἰς ταὐτὸν, οὐ ταὐτὸν ποιούσαις, ἓν και κοινόν το ἔργον συμβαίνει γίνεσθαι, καθάπερ τοῖς ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούουσιν· καὶ γὰρ οὗτοι τὰ ἄλλα οὐ προσαυλοῦντες, ἐὰν εἰς ταὐτὸν καταστρέφωσιν εὐφραίνουσι μᾶλλον τῷ τέλει ἢ λυποῦσι ταῖς πρὸ τοῦ τέλους διαφοραῖς, τῷ τὸ ἐκ διαφόρων τὸ κοινὸν ἥδιστον ἐκ τοῦ διὰ πασῶν γίνεσθαι.

(2) Wir sehen hieraus, dass in der alten Musik die Töne des Gesanges und des Instrumentes bald auseinandergingen, bald zusammentrafen. Hierbei kamen auch solche Accorde vor, die, wenn sie das Stück abgeschlossen hätten, einen peinlichen Eindruck gemacht haben würden (λυπεῖν); aber das Stück oder die Periode schliesst mit befriedigenden Klängen, in denen die Homophonie an ihrer Stelle ist, und das Gefühl der Unbefriedigtkeit — sagt Aristoteles — welches wir von diesem Schlusse empfanden, ist dadurch völlig aufgehoben *Loc. cit.*

(3) Ouvrage cité, p. 119.

« variété de sons trop désunis, un grand changement dans l'ancienne « musique. De même le poëte-musicien Mélanippide, qui vint ensuite, « ne s'en tint pas à cette musique ancienne, non plus que Philoxène « ni Timothée. Celui-ci ajouta de nouvelles cordes à la lyre, qui n'en « avait que sept jusqu'à Terpandre d'Antisse. Le jeu de la flûte devint « aussi beaucoup plus varié, de simple qu'il était auparavant (1). » Plus loin, Plutarque rapporte les traits lancés par les poëtes comiques Phérécrate et Aristophane contre les ornements introduits dans la musique par Mélanippide, Phrynis et Timothée, que le premier traite de *fredons extravagants,* et l'autre de *fredons discordants.* Or ces musiciens ont, comme on le voit, suivi la voie ouverte par Lasus d'Hermione. Après ces citations, Plutarque continue ainsi : « Les autres poëtes co- « miques ont fait voir manifestement combien est absurde l'entreprise « de ceux qui, dans la suite, en disséquant la musique, l'ont réduite *en* « *traits* et *en diminutions* (τὴν μουσικὴν κατακεκερματικότων). » M. Volkmann, qui cite la traduction de Burette, ne fait aucune observation contre son exactitude dans ces passages. On voit d'après cela combien est fondée l'explication que nous avons donnée, dans ce septième livre de notre Histoire (chapitre Ier, p. 62 et suiv.), des traits lancés contre les musiciens Mélanippide, Phrynis et Timothée.

Voyons maintenant comment M. Westphal interprète le passage de Plutarque relatif à Lasus d'Hermione. Avant d'y arriver, il dit ce qui suit : « Mais combien de sons de l'accompagnement pouvait-on accor- « der à un son du chant, ou, en d'autres mots, combien de sons conte- « naient les accords de la musique grecque? Plutarque, en d'autres pas- « sages, ne parle que d'accords de deux sons; mais il ne s'ensuit pas « que les Grecs n'aient connu que ceux-là; car Plutarque ne décrit « qu'une musique ancienne et simple; il n'a donc aucune occasion de « parler d'accords de plus de deux sons; il dit seulement que certains « sons, qui ne sont pas dans le chant, sont accouplés à tel ou tel son « de ce chant dans le κροῦσις (le jeu des instruments) qui l'accompagne. « Mais maintenant nous possédons la certitude que la musique ancienne « a possédé une polyphonie de l'accompagnement; oui, nous connais- « sons même l'artiste qui, le premier, en a fait usage: c'est Lasus « d'Hermione, qui a aussi une grande importance dans l'histoire de la « musique, comme maître de Pindare, comme rénovateur de la rhyth-

(1) Traduction de Burette.

« mique et fondateur de la poésie dithyrambique (1). » Ici vient le texte de Plutarque, que M. Westphal ne transcrit que jusqu'aux derniers mots du vingt-neuvième chapitre des éditions de Reiske et de M. Dübner (2), s'abstenant de reproduire le chapitre qui élucide le passage dont il s'agit. Il reproche avec raison à M. Volkmann d'avoir transposé, dans le XXIXe chapitre (3), le passage relatif aux cordes ajoutées à la lyre de Terpandre, qui, ainsi placé, ne se rapporte plus à Timothée, auteur de cette addition. Cela fait, M. Westphal interprète ainsi la phrase de Plutarque : « Lasus changea l'état de la musique, en accom« pagnant avec une polyphonie de flûtes et en se servant de plusieurs « sons écartés entre eux. » Il ne fait pas une traduction, mais il entend ainsi le sens du passage, sans s'occuper de ce qui vient ensuite, et il donne au texte une signification absolument opposée à celle qu'a voulu lui donner l'auteur grec.

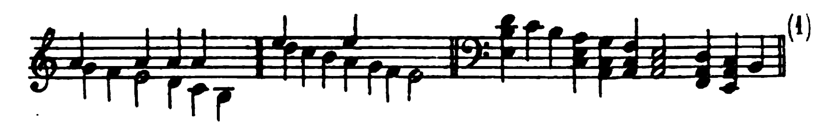
M. Westphal est sans aucun doute un habile helléniste; de plus, il est musicien; mais il nous offre une preuve nouvelle de la vérité de cet axiome, qu'une idée préconçue par l'homme le plus intelligent suffit pour lui changer le sens des mots. Persuadé qu'un peuple aussi avancé que les Grecs dans la littérature et les arts ne pouvait avoir eu une musique imparfaite et dépourvue d'harmonie, il a cherché, sous cette préoccupation, chez les auteurs anciens des preuves à l'appui de son opinion et a cru les rencontrer dans les moindres indices : c'est ainsi qu'il a vu des indications d'accords là où il n'est question que de la magadisation de l'octave; c'est encore ainsi qu'il a trouvé l'accompagnement de la mélodie à plusieurs parties là où il ne s'agit que de l'ornementation du

(1) Aber wie viele Töne der Begleitung konnten zu einem Tone des Gesanges angeschlagen werden, oder mit anderen Worten : wie viele Töne enthalten die Accorde die griechischen Musik ? Plutarch a-a-O. redet immer nur von zweistimmigen Accorden, über daraus folgt nicht, dass die Griechen nur diese gekannt hätten. Denn einmal ist es eine besonders alterthümliche und einfache Musik, welche Plutarch beschreibt, und sodann hat er auch gar keine Gelegenheit, von mehr als zweistimmigen Accorden zu reden, denn er spricht nur davon, das bestimmte Töne zwar nicht im Gesange des τρόπος σπονδειακός vorgekommen, dagegen ins der begleitenden χροῦσις zu diesem oder jenem Töne des Gesanges angeschlagen seien. Wir besitzen nun aber eine ganz ausdrückliche Nachricht, das die alte Musik eine Polyphonie der Begleitung gekannt hat; ja wir kennen noch der Künstler, der diese Polyphonie zuerst eingeführt hat. Es ist Lasos von Hermione, der auch noch als Lehrer des Pindar, als Neugestalter der Rhythmik, als Begründer einer neuen Epoche der dithyrambischen Poesie und sonst in Geschichte der musischen Kunst eine hohe Bedeutung einnimmt. P. 113-114.

(2) On sait que Burette, d'après les manuscrits, n'a divisé par chapitres ni le texte de Plutarque, ni sa traduction.

(3) Après les mots ἦγαγε μουσικήν.

chant. Une fois lancé dans cette voie, il ne s'est plus arrêté. Se mettant à chercher quelle pouvait être la manière d'harmoniser chez les Grecs, il en présente des exemples tels que ceux-ci :


(1)

Tout cela n'a de base que dans l'imagination de M. Westphal : il voulait refaire l'histoire de la musique des Grecs; il en a fait le roman. L'ouvrage important publié par M. Rossbach et par lui sur la métrique des poëtes dramatiques et lyriques grecs, et par occasion sur la musique dans ses relations avec cette métrique, a produit une vive émotion en Allemagne dès son apparition. Les idées de M. Westphal trouvèrent des partisans convaincus. Depuis lors une réaction a commencé; ce qu'on avait pris d'abord pour des réalités démontrées, est considéré maintenant par des érudits comme des hypothèses contestables; des inexactitudes ont été signalées en ce qui concerne la détermination de certains mètres des tragiques grecs (2). Pour nous, l'analyse que nous venons de faire du travail de M. Westphal nous semble ne pouvoir laisser aucun doute concernant les erreurs de ce philologue.

[Observation importante. Ce qu'on vient de lire était livré depuis longtemps aux éditeurs de l'*Histoire générale de la musique* quand nous est parvenue la deuxième édition du livre de MM. A. Rossbach et R. Westphal (3). En lisant la seconde partie du premier volume, contenant le travail de M. Westphal sur la musique des Grecs, lequel est en grande partie refait, nous avons été frappé d'étonnement lorsque nous avons constaté que les deux fameux §§ 10 et 11 de la première édition, concernant l'harmonie dans la musique des Grecs, avaient entièrement disparu, ainsi que les interprétations des problèmes d'Aristote, des passages du Traité de musique de Plutarque, et les exemples fantaisistes d'harmonie et d'accords supposés appartenir à cette musique. Dans son introduction, M. Westphal soutient encore qu'à la vérité les

(1) Ouvrage cité, pp. 119-120.

(2) Heinr. Schmidt, *Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen*, pp. 147, 151, 152, 273. — Jul. Cæsar, *Die Grundzüge des Griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides Quintilianus*, p. 53, n. 2.

(3) *Metrik der Griechen in Vereine mit den übrigen musischen Künsten, von*, etc. Leipsick, 1867-68, 2 vol. gr. 8°.

Grecs n'ont pas connu l'harmonie dans les chœurs, mais qu'ils en ont eu l'usage dans la musique instrumentale, soit pour l'accompagnement des voix, soit en concert de plusieurs instruments réunis; il fait cette déclaration en termes généraux, sans invoquer l'appui des textes antiques, sauf le mot *krousis*, dans lequel il continue de voir la signification d'*harmonie instrumentale*. Il ne s'agit donc plus que de l'énoncé d'une opinion personnelle par lequel se couvre une prudente retraite. On ne peut que féliciter le savant helléniste de l'abandon qu'il vient de faire d'interprétations forcées et de suppositions antimusicales qui le compromettaient.]

Ou nous nous trompons étrangement, ou la question de l'existence de l'harmonie dans la musique des Grecs est résolue négativement de la manière la plus certaine, par ce qui précède, pour le temps de leur gloire la plus solide dans les lettres et dans les arts; car tous les arguments de la thèse contraire ont été mis au néant par l'interprétation fidèle des textes mêmes invoqués en sa faveur. Au reste, il n'est pas inutile de faire remarquer aux défenseurs de cette thèse, que la musique ne fut pas seule dans l'état d'imperfection que nous avons constaté chez les Grecs, si admirables d'ailleurs en d'autres choses : il en fut de même pour la peinture, dont il nous est parvenu des monuments et sur laquelle nous avons des renseignements certains. Ces monuments démontrent que les peintres grecs avaient le sentiment de la beauté des lignes qui donna tant de prix aux produits de leur art statuaire; mais que de choses leur ont manqué pour faire de la peinture dans le sens que nous attachons à ce mot, c'est-à-dire la représentation de la nature unie à l'originalité de l'artiste ! Les arts du dessin étaient encore dans l'enfance vers 480 avant notre ère. Polygnote, qui entreprit, trois ou quatre ans après, son fameux tableau sur les murs de la Lesché de Delphes, leur fit faire des progrès considérables, et Phidias, quelques années après, porta tout à coup la sculpture à la perfection par ses Minerves, son Jupiter Olympien, et quelques parties des frises du Parthénon. Cependant Polygnote ne peignait encore la plupart de ses figures que de profil, pour conserver la beauté des lignes, inhabile qu'il était à les représenter de trois quarts ou de face. Il ignorait le modelé et ne présentait ses personnages que sur une surface plate. La peinture se faisait alors sur un fond monochrome et les lois de la perspective étaient absolument ignorées. Au lieu des divers plans et de la perspective aérienne de la peinture moderne, les personnages qui devaient figurer au second et au troi-

sième plan se plaçaient par bandes superposées. Les peintures des vases grecs que nous possédons en abondance, et qui, sans aucun doute, sont des copies de tableaux plus ou moins célèbres, nous offrent de nombreux exemples de ces dispositions. Cimon de Cléone, Zeuxis et Protogène, qui vécurent et travaillèrent dans le quatrième siècle avant l'ère chrétienne, furent plus avancés dans leur art, quoique encore inexpérimentés sur certaines choses essentielles, telles que la dégradation des plans et les raccourcis. Quelques siècles plus tard, les peintures d'Herculanum et de Pompéi sont encore remplies de maladresses sous ces rapports. Revenons à notre sujet.

Nous avons à nous occuper maintenant de textes appartenant à des temps postérieurs de plusieurs siècles à l'époque d'Aristote; ils indiquent une modification introduite dans la musique grecque, laquelle ne se rattache aux habitants de l'Hellade que d'une manière indirecte, car il s'agit des Grecs de l'Asie, de l'Égypte et de l'Italie. Le premier de ces textes, dans l'ordre chronologique, est composé de deux vers de la neuvième ode du cinquième livre d'Horace :

Sonante mixtum tibiis carmen lyra,
Hac Dorium, illis barbarum.

Commentés par divers littérateurs, ces vers ont donné lieu à des interprétations contradictoires. Tout le monde comprenait qu'il s'agissait d'une musique dans laquelle deux modes différents étaient réunis, à savoir, le dorien joué par la lyre, et un certain mode barbare, qui était celui des flûtes; mais quel était ce mode barbare? Ici commence la controverse. Claude Perrault avait émis l'opinion que les Grecs avaient fait usage de la tierce en accords (1). Ébranlé dans sa conviction par les vers d'Horace, Burette finit par adopter cette opinion, croyant que l'intervalle avait été *magadisé* comme l'octave; il déclara donc que les anciens ont fait usage, *borné, à la vérité*, des dissonances (les tierces) en harmonie simultanée (2). Assimilant par erreur le mode dorien à notre ton d'*ut* majeur, il se persuade que la lyre, jouant dans ce ton, devait être accompagnée à la tierce majeure par les flûtes dans le mode barbare ou lydien, qui aurait répondu à notre ton de *mi* majeur. Un jésuite, nommé le P. du Cerceau, eut à ce sujet une discussion avec Burette. Il voulait

(1) *Essais de physique*. Paris, 1680, t. I, p. 307.

(2) *Nouvelles réflexions sur la symphonie de l'ancienne musique*, dans les *Mém. de l'Acad des inscript.*, t. VIII.

que le mode appelé *barbare* par le poëte fût, non le lydien, mais le phrygien, dans lequel les flûtes auraient accompagné la lyre jouant dans le mode dorien. Pour faire concorder ces modes, il imaginait, d'après les notes de Wallis sur le traité de musique de Ptolémée, de transposer le mode dorien dans notre ton de *la* mineur, et le mode phrygien dans celui de *la* majeur, prétendant que la lyre et les flûtes jouaient, non pas ensemble, mais alternativement, dans ces deux modes.

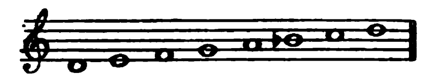
Une polémique fut engagée sur ces questions entre le *Journal des Savants* des mois de mai 1728 et mai 1729, et le P. du Cerceau dans les *Mémoires de Trévoux* (1). Une réplique modérée et bien faite, quoiqu'elle n'éclaircisse guère l'objet de la discussion, fut publiée dans le *Journal des Savants*. Elle porte particulièrement sur l'impossibilité d'entendre les vers d'Horace dans le sens que leur donnait le P. du Cerceau, c'est-à-dire par la supposition que la lyre et les flûtes ne jouaient qu'alternativement, l'une dans le mode mineur du ton de *la*, les autres dans le mode majeur du même ton. On y discute aussi de nouveau la question de la transposition des modes, et l'on fait voir que les idées du jésuite sont erronées à cet égard. Burette entreprit aussi une réponse aux critiques de Du Cerceau dans ses *Nouvelles Réflexions sur la symphonie de l'ancienne musique* (2). Le thème du savant académicien n'est pas heureux, car il entreprend de démontrer que les anciens ont connu les dissonances, ce qui n'est pas en question, puisqu'ils les ont classées; mais, lorsqu'il veut prouver qu'ils en ont fait usage, *à la vérité, borné*, en harmonie simultanée, évidemment il s'égare. Rien, dit-il, ne prouve qu'ils ne l'ont pas fait, puisqu'ils n'en parlent pas ! Cette subtilité n'est pas digne d'un homme d'un si grand savoir. C'est ici qu'est le point fondamental de la question, et c'est de sa solution que doit dépendre celle de l'origine de la diaphonie qui fut en usage au moyen âge. Il est donc important de savoir si les anciens ont connu l'usage de la tierce en accord simultané, et si c'est de cette harmonie qu'a voulu parler Horace dans le passage controversé. Nous allons tâcher de résoudre cette question avec toute la clarté possible.

Avant toute chose, il est bon de remarquer qu'on ne peut traiter avec succès l'histoire de la musique des Grecs en l'imaginant tout d'une pièce comme si elle eût été stationnaire depuis les temps les plus anciens jusqu'à la dissolution de l'empire romain. Dans ce long intervalle, bien

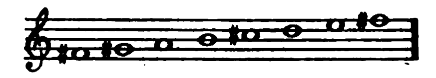
(1) Novembre et décembre 1728, janvier et février 1729.

(2) *Loc. cit.*

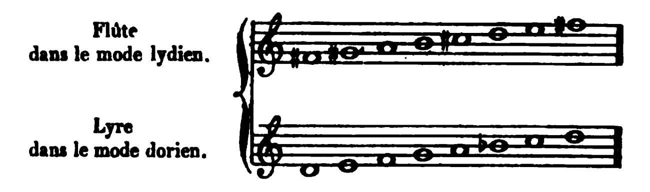
des causes ont exercé leur influence sur ses modifications. Le nombre des modes, leurs formes, leurs positions, ont changé plusieurs fois dans le cours des siècles. Pour résoudre la difficulté relative à l'union des flûtes et de la lyre dans des modes différents, dont parle Horace, il faut se rappeler quel était le système de ces modes à l'époque où il vécut. Ce système était celui des quinze modes dans une forme identique et s'élevant sur tous les degrés d'une échelle chromatique, de telle sorte qu'ils n'étaient que la transposition les uns des autres. Les intervalles de leurs gammes se succédaient dans cet ordre : 1 ton ; 1/2 ton ; 1 ton, 1 ton, 1/2 ton, 1 ton, 1 ton. C'est pourquoi la réunion simultanée de deux de ces modes ne peut faire entendre qu'une succession d'intervalles semblables sur toutes les notes. Or, le mode dorien étant celui-ci :



et le lydien celui-ci :

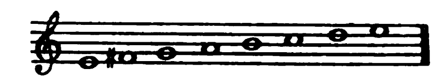


voici l'horrible cacophonie qui résulterait de l'union de ces deux modes :



Une multitude de fausses relations est le résultat de cette monstrueuse association

On ne réussirait pas mieux, si l'on croyait que, par *le mode barbare,* Horace a voulu parler du phrygien, car celui-ci répond à cette gamme:

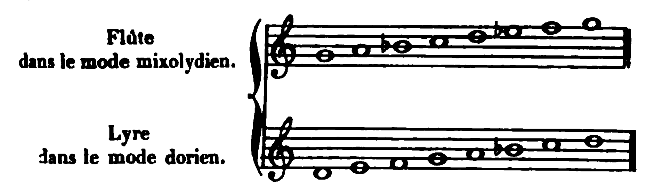


dont toutes les notes sont à la seconde majeure de celles du mode dorien; d'où il résulte qu'il est impossible de réaliser une harmonie supportable par la réunion de ces modes.

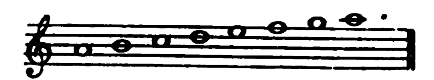
Il est évident, par ce qu'on vient de voir, que ce n'est pas l'harmonie de la tierce dont Horace a voulu parler, et que l'opinion de Perrault à ce sujet, adoptée par Burette, ne repose sur aucune base solide. Il faut donc chercher, parmi les autres modes barbares (1), s'il en est qui peuvent former une série d'intervalles consonnants avec le dorien; or nous trouvons, parmi les sept modes usités d'Aristide Quintilien, de Gaudence et de Bacchius, le *mixolydien,* qui répond à cette gamme :



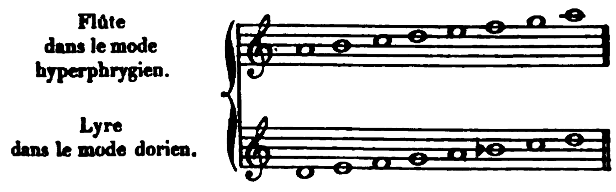
laquelle a exactement la même forme que les précédentes. La réunion de ce mode avec le dorien produit une série de quartes justes, ainsi qu'on le voit ici :



Cependant si, par *mode barbare*, Horace a voulu parler de l'*hyperphrygien*, moins usité, mais connu depuis longtemps, comme on le voit dans les *Éléments de l'harmonie* d'Aristoxène, ce mode répondrait à cette gamme :



Dans ce cas, l'union des deux modes aurait produit la série de quintes justes qu'on voit ici :



Soit qu'il s'agisse de l'une ou de l'autre combinaison, les vers d'Ho-

(1) Il est nécessaire de remarquer que les Grecs n'ont considéré comme modes helléniques que le dorien, l'hypodorien et l'hyperdorien; les autres étaient appelés *barbares* : leur origine était pélasgique.

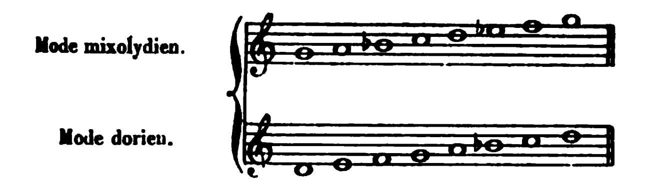
race démontrent qu'une nouveauté s'était introduite dans la musique, postérieurement au temps où vécut Aristote. Cette réunion de deux modes n'est ni l'*homophonie* ni l'*antiphonie* dont parle le philosophe de Stagire; c'est la *diaphonie,* l'opposition de deux tonalités différentes, dont on ne trouve aucune indication chez les écrivains d'une haute antiquité. Le sentiment musical est en opposition si énergique contre cette association choquante de deux tonalités étrangères l'une à l'autre, que deux vers d'un poëte ne semblent pas avoir une autorité suffisante pour donner à un tel fait le caractère historique d'une époque de la musique dans l'antiquité, et que cette monstruosité ne paraît pouvoir s'être produite que dans un temps de barbarie; mais plusieurs érudits ont cru trouver la preuve qu'Horace n'est pas isolé dans son témoignage : écoutons ce que disait Plutarque, un siècle environ après le poëte latin : « Il est manifeste, par exemple, que la science harmonique se « propose pour objet les divers genres d'harmonie, les intervalles, les sys- « tèmes, les sons, les tons ou modes, et les *nuances* ou changements sys- « tématiques, et qu'il ne lui est pas possible de porter ses vues plus loin. « On ne doit donc pas exiger qu'elle puisse discerner si le poëte en a « usé d'une manière convenable, en ce qui concerne la musique, lors- « qu'il a pris le mode hypodorien pour le commencement, le mixo- « lydien et le dorien pour la fin, l'hypophrygien et le phrygien pour le « milieu de sa pièce, car l'harmonique ne s'étend pas jusque-là, et elle « a besoin du secours de plusieurs autres connaissances. Elle ignore, « en effet, ce qui constitue la force et la vertu de la convenance ou pro- « priété (1). » Ce langage manque de précision comme beaucoup d'autres endroits du Traité de musique de cet auteur. M. Volkmann remarque que les phrases en sont mal construites (2). Suivant Boeckh, qui, comme tous les autres critiques, ne fait point de distinction d'époque, il résulterait de ce passage que les Grecs unissaient quelquefois en harmonie le mode mixolydien et le dorien, le mode hypophrygien et le phrygien (3). Or Plutarque vécut dans la seconde moitié du premier siècle de notre ère et dans la première partie du siècle suivant; conséquemment les modes dont il parle sont au nombre des sept modes usuels d'Aristide Quintilien, de Gaudence et de Bacchius. La

(1) Traduction de Burette, *Mém. de l'Acad. des inscriptions*, t. X, p. 126.

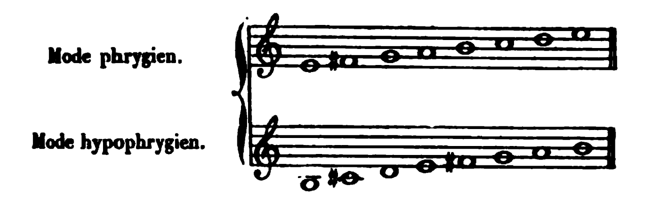
(2) *Plutarchi de musica, ed. Ric. Volkmann; Lipsiæ*, 1856. — *Comment. ad* cap. xxiii, p. 126-127.

(3) *De metr. Pindari*, pars III, 10, p. 255.

succession des sons des deux modes présenterait donc une suite de quartes conforme à ces deux gammes :



On retrouve donc ici le mode dorien et le mode barbare d'Horace, c'est-à-dire la *diaphonie* (1). Quant à l'union des modes hypophrygien et phrygien, c'est encore la même chose, c'est-à-dire une suite de quartes conforme à la constitution des deux gammes de ces modes, comme on le voit ici :



M. Volkmann, à qui l'on est redevable d'un travail remarquable sur le traité de musique de Plutarque, n'hésite pas à déclarer que le texte est formel, nonobstant ses incorrections, et qu'il indique la réunion du mode mixolydien au dorien, ainsi que celle du phrygien à l'hypophrygien, à l'intervalle de quarte (2). On voit que cet érudit partage l'opi-

(1) M. Wagener, qui possède l'art de dénaturer les choses et la signification des mots, dit à ce sujet :

« Quant à M. Fétis, il s'écarte de ces différents systèmes ; car, tout en conservant le mode « *dorien*, il entend par mode barbare le *mixolydien* ou *hypophrygien*, et considère le mélange « dont il est parlé dans Horace comme l'emploi simultané de deux modes pareils, produisant, « à tous les degrés de la gamme, des consonnances soit de *quartes*, soit de *quintes*. »

Les systèmes dont il s'agit sont celui de Perrault et de Burette, inadmissible, comme je l'ai fait voir, à cause des affreuses fausses relations auxquelles il donnerait lieu ; et celui de Boeckh, qui ne conviendrait qu'à l'ancienne tonalité grecque des espèces différentes d'octaves, oublié depuis plus de six cents ans, à l'époque où vivait Horace.

J'ai démontré tout cela et fait voir également pourquoi le mode mixolydien est celui qu'Horace désigne et ne peut être autre. C'est donc à tort que M. Wagener dit, *ou hypophrygien*, car ce mode ne peut être dans les mêmes conditions qu'avec le mode phrygien.

(2) Sic igitur ὁ ὑποφρύγιος τε καὶ φρύγιος atque ὁ μιξολύδιός τε καὶ δώριος significare videtur, simul cantatos et mixtos fuisse hypophrygium et phrygium, mixolydium et dorium, distantes diatessaron intervallo. *Loc. cit.*, p. 128

nion de Boeckh concernant l'union simultanée de deux modes différents, d'après le texte de Plutarque ; c'est aussi celle de M. Henri Martin (1); mais Boeckh n'admet pas que tous les intervalles résultant de ces réunions de modes soient des quartes : suivant lui, ces quartes sont entremêlées de tierces majeures et mineures, et conséquemment elles produisent des mélanges d'harmonies différentes. Les raisonnements par lesquels ce savant entreprend la démonstration de sa thèse tombent à faux, car les formes des modes qu'on vient de voir sont celles des treize modes d'Aristoxène, des quinze modes d'Alypius et des sept modes usités d'Aristide Quintilien, de Gaudence et de Bacchius : tous ont la même forme à des degrés différents. Le mode mixolydien n'eût présenté une succession de tierces alternativement majeures et mineures, avec le dorien, que s'il eût été celui des sept modes anciens, par les espèces d'octaves différentes ; mais ces modes, antérieurs à ceux d'Aristoxène, étaient oubliés depuis environ six siècles lorsque Plutarque écrivit son Traité de musique.

Il reste à examiner si chez les autres écrivains grecs, appartenant aux temps postérieurs de l'asservissement de leur patrie, se trouvent d'autres passages dont on puisse conclure qu'ils ont parlé de la symphonie, ou de l'union de deux modes différents qui constituent une véritable *diaphonie*. Le premier que nous rencontrons est celui de Nicomaque, Grec de Syrie qui paraît avoir vécu vers l'époque du règne de Claude. Dans le premier livre de son *Manuel harmonique*, on lit un passage ainsi conçu (2) : « Pour ce qui concerne les intervalles (non composés), « ils ne sont pas *symphones*, mais au contraire *diaphones*, en degrés « conjoints, tandis que parmi les intervalles composés, les uns sont « *symphones* et les autres *diaphones*. Ils sont *symphones* lorsque les « deux sons qui les forment, quoique placés à des degrés différents, se « confondent entre eux de telle façon qu'il en résulte en quelque sorte « une seule et même note, lorsqu'on les fait résonner ensemble « par la percussion ou de toute autre manière. Ils sont *diaphones* lors- « qu'ils produisent l'effet d'un son déchiré et non mélangé. »

---

(1) *Études sur le Timée de Platon*, t. II, notes, *Musique ancienne*, p. 8.

(2) Ἀλλὰ τῶν μὲν διαστημάτων οὐδεὶς φθόγγος πρὸς τὸν συνεχῆ σύμφωνος, ἀλλὰ πάντως διάφωνος· τῶν δὲ συστημάτων ἐστὶ τινὰ σύμφωνα, τινὰ δὲ καὶ διάφωνα· σύμφωνα μὲν, ἐπειδὰν οἱ περιέχοντες φθόγγοι, διάφοροι τῷ μεγέθει ὄντες, ἅμα κρουσθέντες, ἢ ὅπως ποτὲ ἠχήσαντες, ἐγκραθῶσιν ἀλλήλοις οὕτως ὥστε εἰνοειδῆ τὴν ἐξ αὐτῶν φωνὴν γενέσθαι, καὶ οἷον μίαν· διάφωνοι δὲ, ὅταν διεσχισμένη πως καὶ ἀσύγκρατος ἡ ἐξ ἀμφοτέρων φωνὴ ἀκούηται. P. 26, ed. Meib.

Quelle est la signification de ce passage? premièrement que les sons qui se heurtent à l'intervalle de seconde sont dissonants, et que ceux qui sont séparés par un intervalle quelconque sont ou consonnants ou dissonants. En effet, suivant la théorie des Grecs, les tierces majeures et mineures, bien que formant des intervalles disjoints, sont des dissonances; la quarte, la quinte et l'octave, des consonnances. Lorsque les intervalles consonnants se confondent de telle sorte qu'ils semblent n'en faire qu'un, ils sont *symphones*, c'est-à-dire, appartiennent à la symphonie; ce qui n'a lieu que pour l'octave, ainsi que nous l'a appris Aristote, dans des termes à peu près semblables, mais en désignant la nature de l'intervalle par son nom (διαπασῶν). Il est donc évident que ces auteurs, comme tous les Grecs qui ont parlé de la symphonie, entendent par ce mot toutes les octaves des sons qui composent la mélodie; ce qui provient, comme le dit Aristote en termes précis, de la différence des voix d'hommes ou d'enfants, ou de celle des instruments de dimensions diverses. C'est encore dans un langage équivalent que saint Isidore de Séville, qui écrivait au commencement du septième siècle, définit la symphonie et en marque la différence avec la diaphonie. Quant à celle-ci, les termes vagues dont se sert Nicomaque ne nous laissent pas découvrir s'il s'agit de dissonances réelles qui se heurteraient en secondes et entremêlées de successions de quartes, comme les *litanies discordantes* de l'église de Milan, dans les siècles de barbarie, ou s'il a voulu parler de la dissonance de deux modes différents réunis et formant des successions suivies de quartes ou de quintes, signalées par les vers d'Horace et le paragraphe de Plutarque, en un mot de la *diaphonie* dont l'usage continua en Europe jusqu'au douzième siècle.

Gaudence, surnommé *le philosophe*, qu'on croit antérieur à Ptolémée, et dont nous avons une *Introduction harmonique*, est plus précis dans ses définitions de la *symphonie* et de la *diaphonie;* voici la première de ces définitions (1): « On appela *symphones* les sons qui, émis conjoin-« tement par la cithare ou par la flûte, ne produisent qu'une seule « mélodie, soit du grave à l'aigu, soit de l'aigu au grave. Les sons sont « donc symphones lorsqu'il y a entre eux mélange et comme unité. »

(1) Σύμφωνοι δὲ, ὧν ἅμα κρουομένων, ἢ αὐλουμένων ἀεὶ τὸ μέλος τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ ὀξὺ, καὶ τοῦ ὀξυτέρου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτὸ ᾖ. Ὅταν οἱονεὶ κρᾶσις ἐν τῇ προφορᾷ δυοῖν φθόγγοιν, καὶ ὥσπερ ἑνότης παρεμφαίνηται. Τότε γὰρ συμφώνους εἶναί φαμεν αὐτούς. Διάφωνοι δὲ, ὧν ἅμα κρουομένων, ἢ αὐλουμένων, οὐδέν τι φαίνεται τοῦ μέλους εἶναι τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ ὀξὺ, ἢ τοῦ ὀξυτέρου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτὸ, ἢ ὅταν μηδεμίαν κρᾶσιν πρὸς ἀλλήλους ἐμφαίνουσιν ἅμα προφερόμενοι. *Harmon. introd.*, p. 11, ed. Meib.

Gaudence ne pouvait mieux définir la magadisation de octave dans la symphonie. En ce qui concerne la musique dissonante, il dit : « Les « sons (φθόγγοι) diaphones sont ceux qui, produits ensemble par la ci- « thare ou par la flûte, ne s'unissent pas dans la mélodie du grave à « l'aigu et de l'aigu au grave ; en d'autres termes, ceux qui, dans leur « émission, ne s'unissent point entre eux. » Le sens n'est pas plus douteux ici, car il s'agit, comme nous le dit Gaudence, de la mélodie exécutée par les voix conjointement avec un instrument qui la fait également entendre, ou par deux instruments entre eux, mais à des intervalles qui n'ont pas, comme l'octave, la faculté de s'identifier. Or nous avons démontré que cette circonstance ne peut se produire que par la réunion de deux modes qui sont à la quarte ou à la quinte l'un de l'autre ; de là la diaphonie, c'est-à-dire l'antagonisme de deux tonalités qui affecte péniblement l'ouïe.

Bacchius, postérieur à Nicomaque, puisqu'il le cite ainsi que Didyme, donne, dans son *Introduction à la musique*, des définitions de la symphonie et de la diaphonie non moins claires que celles qu'on vient de voir, et dont le sens est parfaitement analogue. Voici la première : « Qu'est-ce que la symphonie ? — C'est le mélange de deux sons dif- « férents d'élévation, dans lequel la mélodie n'appartient pas plus au « grave qu'à l'aigu, ou à l'aigu qu'au grave (1). » Il est encore évident qu'il s'agit ici de la magadisation de l'octave, car ce n'est que dans ce cas que la mélodie est aussi bien dans la voix supérieure que dans l'inférieure, et *vice versâ*. La deuxième définition est celle-ci : « Qu'est-ce « que la diaphonie ? — Elle existe quand, dans l'émission de deux sons « différents, la mélodie appartient soit au grave, soit à l'aigu (2). » Ceci a besoin d'explication. Par sa définition, Bacchius entend que si la mélodie a été composée pour la cithare, par exemple dans le mode *hypophrygien*, et si une flûte phrygienne concerte avec elle, la mélodie appartient au premier de ces instruments, quoique la flûte joue la même mélodie une quarte plus haut ; mais, si la mélodie a été faite pour la flûte, et si la cithare accordée dans le mode hypophrygien se joint à l'autre instrument, la mélodie appartient à la flûte, quoique la cithare

(1) Συμφωνία δὲ τί ἐστι; κρᾶσις δύο φθόγγων, ἀνομοίων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι λαμβανομένων, ἐν ᾗ οὐδέν τι μᾶλλον τὸ μέλος φαίνεται τοῦ βαρυτέρου φθόγγου, ἤπερ τοῦ ὀξυτέρου· οὐδὲ τοῦ ὀξυτέρου ἤπερ τοῦ βαρυτέρου. P. 2, éd. Meib.

(2) Διαφωνία δὲ τί ἐστιν; ὅταν δύο φθόγγων ἀνομοίων τυπτομένων ἤτοι τοῦ βαρυτέρου φθόγγου τὸ μέλος ὑπάρχῃ, ἢ τοῦ ὀξυτέρου. *Ibid.*, p. 14.

la joue une quarte plus bas. C'est encore la diaphonie que nous connaissons. Si cette interprétation n'était pas exacte, la définition de Bacchius n'aurait pas de sens, puisqu'il en faudrait conclure que lorsque la mélodie n'était pas accompagnée à l'octave, comme dans la symphonie, l'accompagnement ne pouvait être composé que de dissonances; ce qui serait faux de toute évidence, puisque, dans la supposition que les Grecs auraient connu une sorte d'harmonie à deux parties, l'accompagnateur aurait eu à sa disposition l'unisson, la quarte, la quinte et l'octave, consonnances de leur système, et aurait pu les mélanger. Ce n'est donc pas de cela que Bacchius a voulu parler, mais de la diaphonie continue, résultant de l'association de deux tonalités différentes qui, comme le disent Nicomaque et Gaudence, ne pouvaient s'identifier et déchiraient l'oreille.

Pour en finir avec ce qui concerne la symphonie et la diaphonie, rappelons que l'historien de la musique, Forkel, paraît être le premier qui ait cité un passage d'Élien, lequel ne méritait pas qu'il s'y arrêtât; car ce n'est que le commencement d'une définition qui ne signifie rien. Qu'importe en effet que ce polygraphe dise que *la symphonie est la chute et le mélange* (1) *de deux sons d'intonation différente, l'une aiguë et l'autre grave,* s'il n'ajoute pas dans quelles conditions ces sons forment la symphonie? Élien copie en partie les auteurs dont nous venons d'analyser les définitions, mais il ne comprend pas ce dont il veut parler. Forkel a peut-être eu tort d'attacher quelque importance à ce passage et d'en tirer des conclusions qui ne sont pas d'une logique rigoureuse, en s'exprimant ainsi : « Élien donne le nom de symphonie à une « chute et un mélange semblables de deux ou de plusieurs voix, différant « en acuité et en gravité. Que peut-il résulter de cette chute et de ce « mélange semblables de plusieurs voix, si ce n'est une mélodie à « l'unisson et en octaves (2)? »

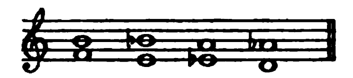
Dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, Marpurg, savant musicien allemand, fort instruit dans les lettres, fit imprimer une *Introduction critique à l'histoire et à la connaissance de la musique ancienne*

(1) Les mots sont dans le texte : πτῶσις καὶ κρᾶσις.

(2) *Allgem. Gesch. der Musik*, t. Ier, p. 401.

La conclusion un peu hasardée de Forkel, sur le passage d'Élien, ne donnait pas le droit à M. Wagener d'insulter un homme qui, depuis plus de quatre-vingts ans, jouissait de l'estime générale des savants, par une phrase telle que celle-ci : *Je ne me sens pas le courage de réfuter de pareilles absurdités, débitées avec tant d'outrecuidance !*

et moderne (1), dans laquelle furent présentés des arguments d'un autre genre en faveur de la connaissance que les Grecs auraient eue de l'harmonie simultanée des sons et de l'usage qu'ils en auraient fait. L'opinion de Marpurg à ce sujet a pour base un passage de l'opuscule de Gaudence sur la musique, dans lequel l'auteur considère le triton et la tierce majeure comme des *intervalles paraphones, qui tiennent le milieu entre les consonnants et les dissonants, et qui, dans le mélange, paraissent consonnants* (2). Marpurg tire de ce passage la conséquence que ces intervalles étaient employés en harmonie simultanée (3), opinion blâmée par Forkel (4), et louée par Boeckh (5). Dans le triton, Marpurg voit également la quarte majeure et la quinte mineure, qu'il nomme *fausse quinte,* en sorte qu'il présente comme une succession harmonique qui a pu être en usage chez les Grecs, cette succession d'intervalles :



Mais son erreur est de toute évidence, car les Grecs ne comptaient trois tons que lorsqu'ils étaient consécutifs, et Gaudence savait très-bien que les deux *limma* ou demi-tons mineurs, entre lesquels sont placés les deux tons dans l'intervalle de quinte mineure, ne forment pas un ton. Il est hors de doute que le théoricien grec n'a pas voulu parler de cet intervalle, mais bien du triton, c'est-à-dire de la quarte majeure, laquelle est formée par trois tons consécutifs, et lui-même écarte le doute à cet égard, puisqu'il donne comme exemple de l'intervalle la *parhypate meson* (*si* bémol dans le mode dorien) et la *paramèse* (*mi*), qui forment en effet le triton. D'ailleurs il ne résulte pas plus du passage de Gaudence que de plusieurs autres du même genre qu'il y soit question de l'union simultanée des sons, car l'objet de cette partie de l'opuscule de Gaudence est une classification d'intervalles.

(1) *Kritische Einleitung der Geschichte und Lehrsaetze der alten und neuen Musik.* Berlin, 1759, 1 vol. in-4°.

(2) Παράφωνοι δὲ οἱ μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφωνου· ἐν δὲ τῇ κρούσει φαινόμενοι σύμφωνοι· ὥσπερ ἐπὶ τριῶν τόνων φαίνεται, ἀπὸ παρυπάτης μέσων ἐπὶ παραμέσην· καὶ ἐπί δύο τόνων, ἀπὸ μέσων διατόνου ἐπὶ παραμέσην. *Harmon. introd.*, p. 11.

(3) Ouvrage cité, page 240, §§ 190, 191.

(4) Ouvrage cité, t. I, pp. 395-398.

(5) *De Metr. Pindari*, III, 10, p. 256.

Remarquons, par occasion, que les raisonnements en faveur de l'existence de l'harmonie chez les anciens ont été faits souvent de la même manière, sur de courtes phrases, ou même sur de simples mots dont on a forcé le sens, et qui ne se rattachent en aucune manière à l'objet qu'on a voulu y découvrir, ou qui même sont en opposition formelle avec la nature de la musique des Grecs. Par exemple, la succession de notes présentée par Marpurg, laissant à part la simultanéité harmonique, n'appartient à aucun des trois genres diatonique, chromatique et enharmonique de la musique grecque ; or cela suffit pour la réfutation des idées de Marpurg.

Cet érudit musicien voyait une autre preuve de l'usage que les peuples de l'antiquité faisaient de l'harmonie, dans ce passage du Traité de l'Orateur, de Cicéron : *Quanto molliores sunt et delicatiores in cantu flexiones et falsæ voculæ, quam certæ et severæ? Quibus tamen non modo austeri, sed, si sæpius fiunt, multitudo ipsa reclamat* (1). Les *falsæ voculæ*, dit-il, ne peuvent être que les deux tierces (2). Plus loin, il ajoute : « Il est vraisemblable que les *falsæ voculæ molliores* signi« fient la tierce mineure, les *delicatiores* la tierce majeure ; enfin, les « *voculis certis et modulis* les octaves, quintes et quartes (3). » M. Henri Martin a fait contre cette interprétation une objection fort juste, à savoir que *vocula* n'a jamais signifié un accord, et que *flexiones* indique ce que nous appelons des *passages*, des ornements du chant (4) ; mais ce savant distingué se trompe lorsqu'il ajoute : « Les « mots *falsæ voculæ* signifient des sons adoucis, qui ne sont pas par« faitement justes, qui n'appartiennent pas à l'échelle régulière du « genre dans lequel la mélodie est composée (5). » De quoi s'agit-il dans le chapitre où Cicéron a écrit le passage qu'on vient de lire ? Des ornements du discours, du choix qu'en doit faire l'orateur et de la fatigue que ces ornements font naître quand on les prodigue. De là la comparaison qu'il fait avec ceux dont on abuse dans le chant, et qui, après qu'ils ont fait une impression agréable, finissent par déplaire, non-seulement aux connaisseurs, mais aussi à la multitude. Andrieux a

(1) *De Orat.*, III, 25.

(2) *Die falsæ voculæ des Cicero sind keine andere Intervalle als die bey den Terzen. Loc. cit.*

(3) *Ibid.*

(4) *Études sur le Timée de Platon*, t. II, p. 16.

(5) *Ibid.*

donc bien saisi le sens de cette phrase, lorsqu'il a traduit, un peu librement, il est vrai : « Des cadences, des sons brillants, des agréments hasardés contre les règles, ont plus de grâce et font plus de plaisir « qu'un chant exact et régulier; et toutefois, non-seulement les connaisseurs, mais la multitude même se récrient contre les agréments, « s'ils sont prodigués avec excès. » La plupart des interprétations de passages tirés des auteurs classiques, pour prouver l'existence de l'harmonie chez les Grecs et les Romains, n'ont pas plus de solidité que celle de Marpurg en cette circonstance.

La première moitié du XIXe siècle nous présente l'intérêt d'une réaction contre l'opinion presque unanime des musiciens littérateurs du XVIIIe; et de nouvelles autorités de savants peu musiciens viennent s'adjoindre à celles d'autrefois, pour réclamer en faveur de l'antiquité l'importante partie de la musique qu'on lui a déniée. A leur tête est le célèbre philologue Boeckh, qui mit au jour, en 1811, le commencement de sa belle édition de Pindare (1). Dans la seconde partie de ce volume se trouve un traité des mètres du poëte grec, divisé en trois livres, et formant 340 pages. Les chapitres VII à XII du troisième livre renferment (p. 203-269) un traité complet de la musique des Grecs, selon les idées de l'auteur. Boeckh n'admet pas que la musique de ce peuple ait été privée d'une certaine harmonie, au moins à deux parties; toutefois, il ne pense pas que cette harmonie ait été, chez les Grecs, semblable à l'harmonie moderne, car il dit positivement : « Notre opinion n'est pas « que cette partie de la musique leur fût parfaitement connue, loin de « là; car le système de nos accords est si opposé au caractère de l'antiquité, que j'ose prétendre qu'elle aurait déplu aux anciens s'ils l'eussent connue. De même que l'architecture gothique eût été repoussée « par les Grecs; de même que la comparaison de notre analyse avec « leur géométrie eût fait préférer celle-ci, nous croyons également « qu'ils auraient eu peu d'admiration pour notre harmonie, qualifiée de « *gothique* par Rousseau avec assez d'exactitude, etc. (2). » On ne peut qu'approuver ces dernières considérations, dont la justesse est saisis-

(1) *Pindari Opera quæ supersunt*. Lipsiæ, 1811-1821, 2 vol. gr. in-4°, en 4 parties.

(2) Nec nostra sententia est notam perfecte iis hanc musices partem fuisse : immo tantum abhorret ab antiquitatis indole nostræ harmoniæ ratio, ut eam veteribus displicituram fuisse, si nossent, contendere ausim. Quemadmodum enim architectura gothica valde improbanda Græcis fuisset, ac quemadmodum præ geometria sua non, opinor, nostra analysis iis esset probata, ita ne harmoniam quidem nostram magnopere mirati essent, quam Roussavius non male gothicam dixit, etc. P. 253.

sante. Mais si le savant critique ne croit pas à l'existence d'un art complet de l'harmonie dans l'antiquité grecque, on peut, dit-il, prouver par beaucoup d'arguments qu'elle en eut quelque chose et que ses éléments ne lui furent pas absolument inconnus. Voyons comment il développe cette thèse.

Boeckh fait d'abord remarquer que le silence gardé par les théoriciens grecs sur l'harmonie ne prouve pas qu'ils ne l'ont pas connue; car, dit-il, ils disent aussi très-peu de chose sur la mélodie, sur la composition et pour d'autres parties de l'art qui ont évidemment appartenu à leur musique. D'ailleurs, il n'est pas exact d'affirmer qu'ils n'en ont rien dit, puisqu'ils parlent de la symphonie, qui se composait de sons *homophones* (unissons), *antiphones* (octaves), *paraphones* (qui tenaient le milieu entre les consonnances et les dissonances) et *diaphones* (dissonants). Ici le savant philologue fait confusion, en faisant entrer dans la symphonie des choses qui y furent toujours étrangères, puisque nous avons prouvé par les problèmes d'Aristote (XIX, 18 et 39), ainsi que par les textes de Nicomaque, de Gaudence et de Bacchius, traduits et analysés par nous, que la symphonie grecque ne fut que la magadisation de l'octave, et que cette magadisation fut interdite aux autres intervalles chez les Grecs de l'Hellade jusqu'aux temps de la décadence. Boeckh dit que cette exclusion ne prouve pas que la quinte juste, la quarte, le *triton* ou quarte majeure, et les tierces majeure et mineure n'ont pas été en usage dans l'harmonie qui résulterait de leur mélange. Ici la question s'élargit et change d'aspect; car le mélange des intervalles en sons simultanés, et en conformité des lois de la tonalité, est précisément l'*harmonie*. Si donc Boeckh parvenait à démontrer que les anciens en ont fait usage, la question de l'origine de notre harmonie serait résolue; il serait prouvé qu'elle nous vient des Grecs, et qu'ils nous en ont fourni les éléments à deux voix : voyons donc.

Boeckh trouve une première indication de ce mélange dans le passage de Plutarque que nous avons rapporté et analysé (page 322). Remarquons d'abord qu'à l'époque de Plutarque la question a perdu la plus grande partie de son intérêt, car nous ne sommes plus à ces temps glorieux des Grecs dans lesquels nous concentrons toute leur histoire. C'est alors que, par un préjugé qui ne soutient pas un examen scientifique, on voudrait trouver l'harmonie dans leur musique. Vaincue par les Romains et devenue province de leur empire, la Grèce perd son prestige : elle n'a plus sa vie propre, et ses enfants deviennent cosmopolites.

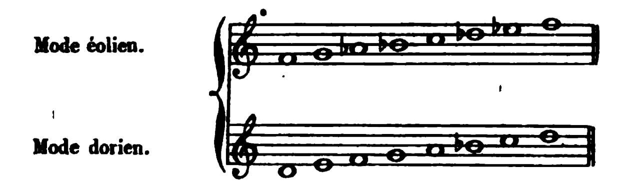
En second lieu, nous avons fait voir, par le texte même de Plutarque, qu'il s'agit dans ce passage d'une magadisation de la quarte par l'union barbare de deux modes différents, en un mot de la diaphonie, et non du mélange de divers intervalles des sons. Tous les raisonnements de Boeckh pour démontrer que certaines notes des modes dorien et mixolydien, ainsi que de l'hypophrygien et du phrygien, ne formaient pas des quartes, mais des tierces majeures et mineures, et conséquemment produisaient des mélanges d'harmonies différentes, ces raisonnements, disons-nous, tombent à faux : car, à l'époque où Plutarque écrivait, tous les modes étaient construits sur une seule espèce d'octave, comme on le voit dans les modes usités d'Aristide Quintilien, de Gaudence, de Bacchius et dans les quinze modes d'Alypius. Le mode mixolydien n'eût présenté une succession de tierces alternativement majeures et mineures avec le dorien que s'il eût été celui des sept modes anciens par espèces d'octaves différentes, antérieurs à Aristoxène ; mais depuis plus de six cents ans ce système avait cessé d'être en usage. La conséquence que Boeckh a voulu tirer de l'union des deux modes n'a donc aucun fondement.

Son second argument, en faveur du mélange des intervalles dans l'harmonie, est puisé dans le passage de Gaudence cité précédemment, à propos des conjectures de Marpurg, concernant les intervalles paraphones; mais nous venons de prouver l'impossibilité d'admettre de pareilles successions dans les tonalités grecques.

A l'égard des deux vers d'Horace, déjà cités plusieurs fois, Boeckh repousse l'explication de Perrault ; car, dit-il (s'appuyant sur l'autorité d'Aristote), la tierce majeure ne se magadise pas, c'est-à-dire ne se fait pas en suites continues. Il y voit un mélange de quartes et de tierces majeures ; mais il est évident que ce mélange d'intervalles, dont il présente le tableau, est purement arbitraire, puisque, si l'on se tient à la tonalité du temps d'Horace, on n'y trouve qu'une seule espèce d'octave, en sorte que les rapports d'intervalles entre des modes différents ne peuvent jamais varier ; et que, si l'on remonte à l'époque antérieure à Aristoxène, ou si l'on descend jusqu'à la réforme de Ptolémée (ce qui est impossible, attendu qu'une musique est toujours conforme au système tonal de son temps), les intervalles entre les modes dorien et lydien seront alternativement, non des quartes et des tierces majeures, mais des tierces majeures et mineures.

Enfin, Boeckh croit trouver la preuve de l'usage de l'harmonie de la

tierce mineure dans le rapprochement du dix-septième vers de la première Olympique de Pindare, où il est dit : *Prends la lyre dorienne* (1), et du centième de la même ode, où le poëte s'écrie : *Pour moi, je veux couronner celui-là* (Hiéron) *dans le nome équestre, par un chant éolien* (2). Il rapporte à ce sujet la citation de ce vers faite par le scoliaste de Pindare (3) : l'*éolien suivit la voie dorienne des hymnes.* L'union du mode éolien et du mode dorien, dans le système des treize modes du temps d'Aristoxène, présente, en effet, deux tonalités antipathiques qui forment des tierces mineures sur toutes les notes, comme on le voit ici :



Les fausses relations multipliées qui résultent de cette association de deux modes antipathiques, sont aussi inadmissibles que celles de l'union des modes dorien et lydien, produisant une succession non interrompue de tierces majeures. D'ailleurs, il n'y a point là de mélange; c'est une véritable magadisation, en opposition formelle avec le précepte d'Aristote, qui constate que la magadisation de l'octave était la seule admise de son temps. Or, Pindare vécut environ cent cinquante ans avant le philosophe, puisqu'il naquit la première année de la 65ᵉ olympiade, 520 ans avant Jésus-Christ, et qu'il mourut 446 ans avant notre ère. On ne songeait certes point alors à magadiser les tierces mineures considérées comme des dissonances dures à l'oreille. Mais il y a une objection plus forte contre l'interprétation de Boeckh; car, au temps de Pindare, il n'y avait pas de mode *éolien* (chez les Doriens). Cette proposition, déjà produite dans notre Mémoire sur le même sujet, lequel est imprimé parmi ceux de l'Académie royale des sciences, des lettres

(1) Ἀλλὰ Δωρίαν ἀπὸ φόρμιγγα πασσάλου
Λάμβαν', etc.

(2) Ἐμὲ δὲ στεφανῶσαι
Κεῖνον ἱππίῳ νόμῳ
Αἰοληίδι μολπᾷ
Χρή.

(3) Αἰολεῦς ἔβαινε Δωρίαν κέλευθον ὕμνων.

et des arts de Belgique (1), a fait naître l'indignation de M. Wagener, le professeur de l'université de Gand dont nous avons déjà parlé. Voici ses paroles :

« Assurément, M. Bœckh n'est pas infaillible, mais l'erreur de fait « que lui attribue M. Fétis est tellement improbable par elle-même « qu'on pourrait, me paraît-il, la repousser *a priori*. Aussi me suis-je « convaincu, vérification faite, que l'argument de M. Fétis est sans la « moindre valeur. Il suffit, pour le prouver, du témoignage d'Héra-« clide qui nous a été conservé par Athénée : « *C'est pourquoi* (*les* « *Éoliens*) *ont un caractère approprié au mode hypodorien. En effet,* « *comme dit Héraclide, c'est ce mode-là qu'on appelle éolien, ainsi que* « *le prouve Lasus d'Hermione, lorsque, dans un hymne consacré à* « *Diane d'Hermione, il s'exprime dans les termes suivants : Je chante* « *Cérès et sa fille, l'épouse de Clymanus* (*surnommée Mélibée*), *tan-* « *dis que, dans mes hymnes, je fais résonner la grave harmonie éo-* « *lienne*, etc. (2). »

Dans ce qu'on vient de lire, il y a plusieurs erreurs et malentendus. Assurément je n'ai pas prétendu qu'avant qu'il y eût un mode connu sous le nom d'*éolien*, le peuple de l'Éolide s'était abstenu de chanter dans un mode quelconque. Qu'à l'époque où les Éoliens habitaient le Nord de la Thessalie, ils aient chanté dans le mode hypodorien, cela est non-seulement possible, mais probable, car ils étaient d'origine hellénique; mais lorsque, après s'être avancés dans le Péloponnèse, ils quittèrent la Grèce pour aller s'établir dans l'Asie Mineure, où ils fondèrent l'Éolide vers 1124 avant J.-C., il s'opéra sans aucun doute une transformation tonale que nous allons rendre évidente.

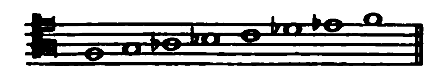
Aristide Quintilien a donné la liste et les formes des modes connus à une époque qu'il désigne comme ancienne (3) ; époque dont il fait connaître aussi la notation musicale, toute différente de celle qui fut en usage dès le temps de Pythagore. Les gammes des modes étaient alors incomplètes et le système des tétracordes n'existait pas. Tout cela a été établi dans le chapitre Ier de ce septième livre, où se trouve l'histoire de la formation et des transformations des modes. Ainsi que le dit Aristide Quintilien, ces modes primitifs étaient au nombre de six, et leurs noms étaient *iastien*, *dorien*, *phrygien*, *lydien*, *lydien synton*,

(1) Tome XXXI.
(2) Ouvrage cité, pages 45, 46.
(3) L. I, p. 21, ed. Meib.

mixolydien : on voit qu'il n'y a pas de mode éolien dans cette liste. La seconde époque fut celle des modes classés par espèces différentes d'octaves, dont la formation est attribuée par Aristoxène à Pythagore de Zacinthe et à Agénor de Mitylène (1). Cette constitution des modes est antérieure au sixième siècle avant notre ère. Or ces modes, dont la liste est donnée par Aristoxène, sont au nombre de sept, et leurs noms sont *hypodorien, mixolydien, lydien, phrygien, dorien, hyperlydien, hyperphrygien.* On n'y voit point encore de mode éolien. Puis vient enfin la troisième époque, dans laquelle tous les modes, formés sur le même modèle, ne sont plus que la transposition les uns des autres. Ils sont au nombre de treize et s'appellent *hypodorien, hypoionien* ou *iastien, hypophrygien, hypoéolien, hypolydien, dorien, ionien, phrygien, éolien, lydien, hyperdorien, hyperionien* et *hyperphrygien.* Pour la première fois paraissent donc ici les modes *hypoéolien* et *éolien.* Cette constitution des modes était établie quatre cents ans avant l'ère chrétienne. Plus tard, le nombre des modes fut porté à quinze par l'addition de l'*hyperéolien* et de l'*hyperlydien.* Tout cela est certain et ne repose pas sur des textes de poëtes ou de compilateurs mal informés. Ce qu'on ne peut comprendre, c'est qu'Héraclide du Pont, élève d'Aristote, et vivant conséquemment à une époque où le mode éolien était au nombre des treize nommés par son condisciple Aristoxène, ait dit en parlant du mode hypodorien : *C'est ce mode-là qu'on appelle éolien !* Aucune analogie n'existait alors entre ces modes, car le mode hypodorien était celui-ci :



Et la gamme du mode eolien, appartenant à la voix de ténor, était celle-ci :

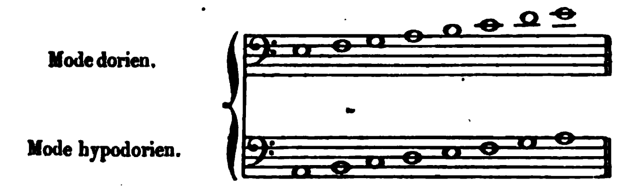


Lasus d'Hermione, disant qu'il a fait résonner dans ses hymnes *la grave harmonie éolienne*, parlait sans doute du mode hypophrygien ; mais il faisait un anachronisme, car depuis plusieurs siècles le peuple

(1) Harm. element., lib. II, pp. 36, 37, éd. Meib.

de l'Éolide ne chantait plus dans ce mode, et son mode nouveau n'était point encore admis parmi ceux de l'Hellade. Nous étions donc dans le vrai lorsque nous avons dit qu'il n'y avait pas de mode éolien au temps de Pindare, et l'on voit que notre critique a parlé de choses qui ne lui sont pas familières.

Les contradictions et l'absence de logique où tombent fréquemment ceux qui dissertent pour la défense d'une idée fausse, comme celle de l'existence de l'harmonie chez les peuples de l'antiquité, sont un sujet d'étonnement pour quiconque examine ce point d'histoire avec les connaissances nécessaires et sans opinion préconçue. Bœckh, homme éminent par son savoir, n'échappe pas plus que d'autres à cette fatalité. Ainsi, au moment où il vient d'invoquer l'autorité d'Aristote contre la magadisation de la tierce majeure, imaginée par Perrault et adoptée par Burette pour l'explication des vers d'Horace, il veut que Pindare ait réuni, dans le chant de la première Olympique, les modes dorien et éolien. Or la réunion simultanée de deux modes a pour conséquence inévitable une magadisation quelconque. Si donc nous admettons que le mode désigné comme éolien était l'hypodorien, dans l'ordre des modes par espèces d'octaves, lesquels étaient en usage au temps de Pindare, le cinquième mode, dans cet ordre, était le dorien, alors plus élevé d'un ton qu'il ne l'avait été autrefois, et qu'il ne le fut plus tard dans les treize et dans les quinze modes. La magadisation de ces modes aurait donc été celle-ci :



Que devient, en présence de cela, la règle d'Aristote que la quinte ne se magadise pas, règle décisive non-seulement pour le temps où vécut le philosophe, mais pour les époques antérieures? Il est donc évident que Pindare n'a pas eu en vue la réunion de deux modes dans les vers rapprochés par les critiques modernes, et que le dernier de ces passages, aussi bien que le vers rapporté par le scoliaste, signifient seulement que le poëte emploie le rhythme éolien en chantant dans la tonalité de la lyre dorienne. Bœckh lui-même avoue que le rhythme éolien est celui

de la première Olympique (1). Repoussons aussi l'interprétation du savant Hermann, suivant laquelle la cithare serait appelée *dorienne* parce qu'elle aurait été accordée dans le mode hypodorien, et qui veut que le mode éolien ait été identique avec l'hypophrygien (2). Aucune de ces assertions n'est fondée, car jamais le mode hypodorien n'a été pris pour le dorien, et en aucun temps le mode éolien n'a eu le moindre rapport avec l'hypophrygien.

Ici doivent s'arrêter nos recherches sur la question : si l'harmonie simultanée des sons a été connue des Grecs et mise en pratique dans leur musique ; question si souvent et si laborieusement controversée; non qu'il n'y ait eu plusieurs autres systèmes plus ou moins erronés, nous pourrions dire même plus ou moins extravagants sur ce même sujet, lesquels n'ont pas été examinés ici. Ceux de nos lecteurs qui auraient le désir de les connaître en trouveront les analyses dans notre Mémoire sur la même question (3). Nous considérons ce problème historique comme suffisamment élucidé par le travail auquel nous nous sommes livré dans ce chapitre. Nous avons évité les hypothèses, les conjectures, et n'avons pris d'autre appui, pour le développement de notre thèse, que les faits démontrés et les textes assez clairs pour ne pas donner lieu à des interprétations contradictoires.

A quels résultats sommes-nous parvenu par le soin que nous avons pris de n'argumenter qu'à l'aide de textes indiscutables? Nous allons les rappeler : en ce qui concerne les Grecs de l'Hellade, antérieurement à la perte de leur indépendance, nous avons acquis la certitude qu'ils ont eu le chant à l'unisson (*homophonie*) et à l'octave (*antiphonie*); que le chant continué à l'octave s'appelait *symphonie*, et que ce mot n'a pas d'autre signification; enfin que la symphonie était le produit de la *magadisation,* laquelle tirait son nom de l'instrument appelé *magadis* qui, ayant vingt cordes, fournissait le moyen de jouer en octaves; que les chœurs de chant des Grecs n'ont jamais été autre chose que des réunions de chanteurs à l'unisson ou à l'octave et que l'*antiphonie* résultait de la réunion des voix d'hommes et d'enfants. Il résulte de ces faits constatés qu'il n'y a pas eu d'harmonie vocale ou chorale dans la musique

(1) De metr. Pind., loc. cit., p. 257.

(2) *De dialecto Pindari observationes* (Lipsiæ, 1809, in-4°), p. XIX.

(3) Dans le vol. XXXI des *Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, ou en tiré à part sous ce titre : *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, etc. Bruxelles, Muquardt, 1859, 1 vol. in-4°.

grecque. Or le chant à l'unisson ou à l'octave des Grecs est celui de tous les peuples du monde : il a existé de tout temps et partout ; il existe même encore parmi les populations européennes chez les paysans, les ouvriers, les femmes du peuple, les enfants; les navigateurs l'ont entendu chez les sauvages de la Polynésie.

Ne pouvant se refuser à l'évidence des faits, les partisans de l'idée de l'harmonie chez les Grecs se sont réfugiés dans l'accompagnement instrumental, bien qu'il n'existe aucun texte, chez les auteurs de l'antiquité, sur lequel on puisse s'appuyer pour en tirer la preuve que cet accompagnement était harmonique, et il y en a qui démontrent le contraire. Tout ce qu'on a écrit sur ce sujet depuis peu d'années se compose d'hypothèses et ne provient que d'interprétations forcées des textes. Eh ! quelle musique instrumentale voudrait-on qui se fût produite avec des lyres et des cithares auprès desquelles notre guitare serait un foudre de puissance sonore et d'harmonie? avec des flûtes qui n'auraient pu se hasarder à une comparaison avec notre flageolet, étant, par la nature diatonique de la musique grecque, obligées de se renfermer dans les limites de ce genre? Encore une fois, rien de tout cela ne peut soutenir un examen sérieux. Toutefois, ne voulant pas laisser d'incertitude sur ce point dans l'esprit du lecteur, nous allons nous livrer à la recherche des ressources que les anciens Grecs de l'Hellade auraient pu trouver dans leurs organes sonores, pour réaliser une harmonie instrumentale, s'ils en avaient eu le dessein.

Peut-on tirer de l'examen des instruments de musique représentés sur les débris de l'art grec de la belle époque, des inductions probables sur l'usage ou la non-existence de l'harmonie simultanée des sons dans l'antiquité? Nous allons essayer de résoudre ce problème. Il se présente sous plusieurs aspects; car, ou les instruments à cordes pincées faisaient entendre seuls cette harmonie ; ou bien ils accompagnaient le chant vocal par une harmonie qu'on peut imaginer aussi simple qu'on voudra, ne fût-elle qu'à deux parties; ou enfin, ces mêmes instruments concertaient avec les flûtes et avaient, ainsi que celles-ci, chacun une partie distincte, et leur réunion composait un ensemble harmonique. C'est à ces trois points de vue que nous devons nous placer tour à tour dans l'étude de la question. Parlons d'abord des instruments à cordes, considérés isolément.

Dans toute l'étendue de la Grèce continentale, dans les îles, dans les colonies, dans la Grande-Grèce (le royaume de Naples), dans la Cam-

panie, l'Apulie, à Rome et dans son territoire, dans le Latium et l'Étrurie, la lyre et la cithare étaient, dans la classe des instruments à cordes pincées, ceux dont l'usage était le plus répandu, le plus général. Nous n'avons pas à nous occuper ici de l'histoire de ces instruments, puisqu'elle se trouve dans le chapitre précédent ; nous dirons seulement que bien qu'ils eussent une analogie certaine par l'usage qu'on en faisait et par la manière d'en jouer, ils n'étaient pas identiques et ne se prenaient pas l'un pour l'autre ; car Platon dit au troisième livre de la République : *Ainsi il ne reste comme utiles pour la ville que la lyre et la cithare* (1).

Nous ignorons sur quelle autorité Krüger dit que la lyre était particulièrement en usage pour soutenir et guider le chant vocal, tandis que la cithare aurait été employée dans la musique propre ou instrumentale (2). On a vu cependant (p. 246) que le chant de l'ode de Pindare est accompagné par la cithare. D'autre part, Ammonius, dans son traité *De similibus ac differentibus vocabulis*, cité par Gérard-Jean Vossius (3), dit que *cithariste* signifiait celui qui jouait simplement de la cithare, et *citharède*, celui qui chantait en s'accompagnant de cet instrument.

Les variétés de lyres et de cithares représentées par les statues, bas-reliefs, peintures murales et céramographiques, vases grecs, étrusques, apuliens et campaniens, ainsi que sur les médailles, pierres gravées et fragments de terre cuite, sont en nombre immense. Ces variétés se distinguent par les formes, les dimensions, le nombre de cordes et la manière d'en jouer. Celles dont on voit que les cordes étaient mises en vibration par un *plectre*, sorte de petit bâton de bois, d'ivoire, quelquefois de métal, tantôt terminé par un crochet, tantôt arrondi, celles-là, disons-nous, dont le nombre est de beaucoup le plus considérable, sont hors de cause, au point de vue de la question des accords, puisqu'on n'en pouvait tirer qu'un son à la fois.

Quant aux lyres et cithares qu'on voit montées de quatre ou cinq cordes, et qui sont aussi en grand nombre sur les monuments, il est de toute évidence qu'elles n'ont pu produire aucune harmonie en succes-

---

(1) Λύρα δή σοι, ἦν δ' ἐγώ, καὶ κιθάρα λείπεται.

(2) *Lyra magis ad vocalem cantum fulciendum atque sustinendum, cithara vero ad musicam propriam sive instrumentalem adhibebatur.* (De musicis Græcor. organis, p. 15.)

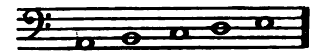
(3) Citharistes, qui solum pulsat citharam ; citharœdus, qui et canit ipse, et citharam pulsat. (*Instr. poet.*, lib. III, c. 12, § 10.)

sion d'accords, conformément aux idées des Grecs concernant les consonnances et dissonances ; car la lyre à trois cordes ne pouvait faire entendre qu'une seule tierce, si elle était accordée diatoniquement ; or, la tierce, suivant cette doctrine, était une dissonance. La lyre à quatre cordes, si son accord était celui d'un tétracorde, ne pouvait faire entendre que deux tierces, dont une mineure, et une quarte, c'est-à-dire une seule consonnance. Enfin, la lyre à cinq cordes ne pouvait produire que trois consonnances, à savoir, deux quartes et une quinte juste, mais seulement dans quatre des sept modes en usage dans l'époque intermédiaire de Pythagore à Aristoxène.

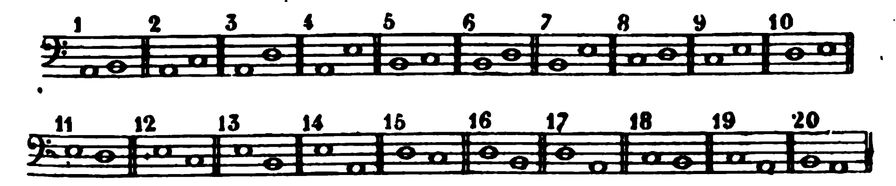
Toutefois, il est nécessaire de ne pas négliger ici un passage de la comédie de *Chiron*, du poëte Phérécrate, dont un fragment a été conservé par Plutarque, dans son Dialogue sur la musique (1). Il y est dit que Phrynis tirait douze harmonies de sa lyre à cinq cordes (2). Burette a fort bien remarqué, dans sa *Dissertation sur la symphonie des anciens* (3), qu'il est impossible de former douze harmonies (douze suites de sons) avec cinq cordes d'un instrument dépourvu de manche, de touche et de cases : il en a conclu que les harmonies dont il s'agit ne peuvent s'entendre que de douze chants ou modulations. Cependant, plus tard, dans les notes nombreuses et savantes dont il a accompagné sa traduction du Dialogue de Plutarque sur la musique, cet érudit musicien a changé d'opinion, non à l'égard de l'impossibilité de former douze harmonies avec cinq cordes, mais sur l'interprétation qui peut être donnée du passage en question. Et d'abord il propose de corriger le texte, en lisant *sept cordes* au lieu de *cinq* (4). Partant de l'*heptacorde* au lieu du *pentacorde*, ce qui est déjà un changement considérable que rien n'autorise, car les critiques conservent le texte tel qu'il est dans les manuscrits, Burette se livre à une série d'hypothèses moins admissibles encore, en disant : « Alors, en insérant (dans « l'heptacorde), chacune en son lieu, les deux cordes du genre enhar- « monique et les deux du chromatique, et mettant au grave de l'*hypate* « un *proslambanomène*, on aura transformé l'*heptacorde* en *dodéca-* « *corde*, dont voici la progression : *ré*, *mi*, *mi demi-dièse*, *fa*, *fa dièse*,

(1) *Script. moralia*, p. 1595.
(2) Ἐν πεντεχορδαῖς δωδεχ' ἁρμονίας ἔχων.
(3) *Mém. de l'Acad. des inscriptions et belles-lettres*, t. IV.
(4) *Dialogue de Plutarque sur la musique*, note 206.

« *sol, la, la demi-dièse, si bémol, si, ut, ré.* La cithare, en apparence, « n'aura que la largeur ou l'étendue de l'heptacorde, et néanmoins ce « sera réellement, non pas un triple tétracorde, mais un dodécacorde « réduit à l'étroit et d'un genre singulier, puisqu'il se trouve renfermé « dans l'octave. » On tombe des nues en voyant un homme du mérite de Burette écrire de pareilles choses, car elles ne présentent aucun sens raisonnable. D'abord, toutes ces cordes ajoutées ne sont plus les cinq dont parle Phérécrate, ni les sept que Burette a supposées : ce sont bien douze cordes, et peu importe les genres auxquels elles appartiennent. Or, où aurait été la merveille que de douze cordes on tirât douze sons, et pourquoi en aurait-on fait la remarque? En second lieu, les Grecs n'ont jamais appelé un son *une harmonie;* c'est à la succession de deux ou d'un plus grand nombre de sons qu'ils donnaient ce nom. Dans les cinq cordes dont parle Phérécrate, il n'y a que dix successions possibles de deux sons chacune, et il y en a vingt, si on les compte dans les deux ordres ascendant et descendant. Supposons, par exemple, que le mode soit l'ancien hypodorien et que l'accord de la cithare à cinq cordes soit celui-ci :

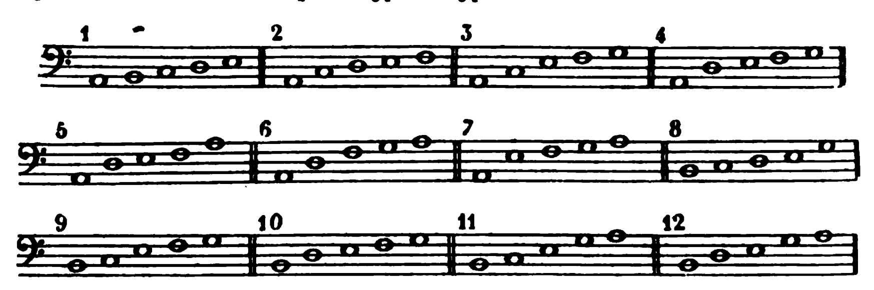


Toutes les successions possibles de ce pentacorde seront renfermées dans celles-ci :

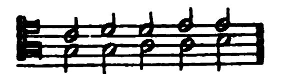


Mais il est évident que ce n'est pas de cela qu'il s'agit dans le passage cité par Plutarque; car tout cithariste aurait pu réaliser ces successions aussi bien que Phrynis. On est donc obligé d'en revenir à la première explication de Burette, et d'admettre qu'avec cinq cordes seulement, qui ne faisaient entendre que cinq sons, Phrynis avait composé douze chants, lesquels, suivant toute vraisemblance, renfermaient des innovations qui sont l'objet de la critique des poëtes. Toutefois il se pourrait que, dans son langage énigmatique, le poëte eût voulu parler des

diverses manières d'accorder les cinq cordes de la lyre employées par Phrynis, sans sortir des limites du deuxième tétracorde; car il y en a précisément douze possibles, en évitant celle qui aurait placé deux demi-tons entre la première et la cinquième corde, et commençant par la *proslambanomène*, ou par l'*hypate hypaton*. Les voici :



Les lyres à sept cordes n'offraient pas plus de ressources pour une harmonie véritable que celles qui n'en avaient que cinq ou six, les tierces étant bannies du nombre des consonnances; car l'heptacorde, accordé diatoniquement, ne fournissait, dans le mode lydien, par exemple, que trois quartes, trois quintes et pas même l'octave d'une seule note. Or, nous ne devons pas oublier que la quarte et la quinte ne se magadisaient pas dans l'ancienne musique grecque. Quelles successions de quartes et de quintes aurait-on pu tirer de leur mélange, en se renfermant dans ces limites? Les voici :



Telles sont les ressources harmoniques que les Grecs auraient pu trouver dans les cithares et dans les lyres les plus complètes que nous offrent quelques centaines de monuments de tout genre. Mais ces harmonies, si pauvres, si déplaisantes qu'elles soient, les musiciens ne pouvaient les faire résonner avec le plectre seul; car celui-ci ne pouvait faire entendre qu'un son isolé. Quelques peintures anciennes, particulièrement des vases grecs et étrusques, où l'on voit des cithares jouées des deux mains, ou par la main gauche pendant que la droite tient un plectre, sont donc les seuls monuments qu'on puisse invoquer en faveur de l'exécution d'une certaine harmonie à deux parties par les instruments de cette espèce. Parmi ces monuments, le plus remarquable est la peinture d'un superbe vase de la pinacothèque de Munich, dont le dessin a été reproduit dans

le premier volume de cette Histoire (page 331). Cette peinture est un des rares monuments où sont représentées les neuf Muses. Quelques archéologues croient que ce vase est contemporain d'Alexandre le Grand, ou peu postérieur à ce conquérant, qui mourut en 323 avant Jésus-Christ (1). Cette époque est celle où Aristoxène venait de naître : la musique grecque était alors parvenue à une constitution régulière de ses modes en deux systèmes.

Le groupe du milieu du vase, qui est celui que nous avons représenté, offre les trois muses lyricines, à savoir, *Polymnie,* qui préside à la poésie lyrique, *Calliope,* ou la muse *à la belle voix* de la poésie épique, et, enfin, *Érato,* qui inspire les chants érotiques. Nous avons expliqué, à l'occasion de ce dessin (2), l'origine et la nature de l'instrument joué par Polymnie; c'est le *nebel* assyrien et hébreu, appelé *nablas* par les Grecs. La muse *Calliope* ne joue pas de la cithare : elle est occupée à l'accorder en tenant dans ses mains la traverse supérieure. Quant à la muse *Érato,* dont l'attribut est le plectre, le monument nous semble être le seul connu où elle soit représentée jouant de la lyre des deux mains. Cette lyre est montée de cinq cordes seulement; or nous avons fait voir qu'on ne peut faire d'harmonie ni de magadisation avec les cinq cordes d'un instrument dépourvu de manche, de touche et de cases. Il est donc hors de doute que, dans l'exemple dont il s'agit, ainsi que dans d'autres, où l'on voit des lyres et des cithares à six et sept cordes jouées par les deux mains, ces cordes se pinçaient tour à tour. Nous en avons une preuve certaine par divers monuments de l'Égypte et de l'Asie, où l'harmonie ne fut jamais connue. Le premier, dont l'antiquité remonte à sept cents ans environ avant la prise de Troie, provient des ruines du monument de *Khorsabad;* nous en avons donné la figure au premier volume de cette Histoire (page 338). Cette figure représente un esclave qui joue d'une cithare à sept cordes avec les deux mains, l'instrument étant soutenu par un lien passé autour du cou, et maintenu par la pression du bras gauche contre la poitrine. D'autre part, les joueurs de harpe du tombeau de Rhamsès IV et de celui d'Élithya, dans la haute Égypte (3), pincent également les

(1) Dubois-Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases,* pl. XLIII, et texte. — Ch. Lenormand et De Witte, *Élite de monuments céramographiques,* t. II, pl. LXXXVI, et texte.

(2) T. I[er], p. 330.

(3) V. t. I[er] de cette Histoire, p. 255.

cordes des deux mains, ainsi que beaucoup d'autres que l'on voit dans les tombeaux de Djizeh et ailleurs. Les harpes mêmes qui n'ont que trois ou quatre cordes sont jouées de la même manière. Or les harpes les plus anciennes des monuments de l'Égypte appartiennent au temps des premiers rois de la dix-huitième dynastie, ce qui constitue une antiquité de plus de quinze siècles avant l'ère chrétienne. Si l'on devait admettre la connaissance et la pratique de l'harmonie, au moins à deux parties, là où il y a eu des instruments à cordes joués par les deux mains, c'est aux Assyriens qu'il en faudrait accorder l'honneur, puisque le joueur de cithare dont nous avons reproduit l'image appartient à une époque antérieure de plus de quatre cents ans à celle où le Phénicien Inachus alla déposer les premiers germes de la civilisation chez les Pélasges, premiers habitants de la Grèce; mais jamais rien de semblable à l'harmonie ne fut connu des peuples de l'Asie.

Concluons donc, et disons que jamais les lyres et les cithares n'ont pu fournir aux Grecs la possibilité d'exécuter ni une harmonie véritable, ni l'antiphonie ou magadisation de l'octave, car elles n'avaient pas un nombre de cordes suffisant pour produire ce dernier effet.

C'est dans les instruments appelés *trigones*, *barbitos*, *sambuques*, *magadis*, *simikon*, *épigones*, lesquels étaient montés de cordes plus ou moins nombreuses, qu'il faut chercher, non l'usage de l'harmonie ou des accords, mais celui de l'*antiphonie* et de la *magadisation* à l'octave. Tous ces instruments étaient d'origine orientale ; les contradictions des auteurs grecs qui en parlent prouvent qu'ils n'en avaient pas sous les yeux et que ces instruments ont toujours été très-rares dans la Grèce. Le trigone à onze ou à treize cordes est le seul qui paraisse sur les monuments grecs et romains : on n'en connaît que deux figures dans les peintures d'Herculanum, une troisième, publiée par Spon, d'après un bas-relief antique, et une quatrième, tirée des peintures de Pompéi. Du *nablas* ou *nebel* des Assyriens on ne connaît que la figure du vase de Munich. Une seule représentation de la magadis lydienne à vingt cordes, qu'on a vue dans le chapitre précédent, est prise d'un bas-relief d'Italie. Le *simikon* n'est connu que de nom. Quant à l'*épigonion*, c'était, comme nous l'avons dit précédemment, un instrument de même genre que le *qanon* des Arabes. On ne trouve aucune trace de ces derniers instruments sur les monuments helléniques, et l'on n'en aperçoit pas davantage dans ce qui reste de l'ancienne Rome, d'Herculanum et de Pompéi.

Nous possédons deux renseignements certains sur l'usage de la magadis chez les Grecs : les vers d'Anacréon que nous avons cités sont le premier ; l'autre est plus important et plus décisif : c'est un passage d'Aristoxène cité par Athénée (1) ; il concerne conséquemment l'ancienne Grèce, antérieurement à la perte de son indépendance. Le voici : après avoir dit que la magadis ainsi que la pectis se jouaient sans plectre, et qu'on pinçait les cordes avec les doigts en même temps qu'on chantait, il ajoute qu'*on faisait entendre sur ces instruments un accord d'octave, en accompagnant un chœur d'hommes et d'enfants qui chantaient de la même manière* (2). Il n'y a donc pas de doute; ces instruments polycordes, qui possédaient des ressources pour l'harmonisation dont les lyres et les cithares étaient dépourvues, ne jouaient cependant les mélodies qu'à l'octave, comme les chantaient les voix d'hommes et d'enfants. En présence d'un pareil témoignage, est-il encore permis de parler de l'harmonie dans la musique des Grecs ?

Mais les flûtes, dit-on, les flûtes à deux tubes, et parfois d'inégale longueur, à quoi servaient-elles, si ce n'est à faire de l'harmonie? On ajoute : *Si la double flûte ne devait produire qu'un son, à quoi bon deux tuyaux?* Les renseignements qui se trouvent dans le dixième chapitre de ce septième livre, concernant les espèces diverses de flûtes de l'antiquité, ont déjà répondu à ces objections; néanmoins nous allons leur opposer des faits historiques. Le premier qui se présente est l'existence de la flûte double chez les Assyriens plus de deux mille deux cents ans avant l'ère chrétienne, c'est-à-dire à une époque où les habitants de la Grèce étaient encore à l'état sauvage, si toutefois le pays était habité. On voit des instruments semblables représentés sur des monuments de la plus haute antiquité, dont les débris sont répandus dans la haute Égypte. Or aucun vestige d'harmonie ne s'est trouvé en Asie jusqu'à l'époque actuelle, et l'on sait que ce que nous appelons de ce nom est antipathique à toutes les races répandues dans cette vaste contrée. Il ne résulte donc pas, de ce que la double flûte a existé, qu'on en doive tirer la conséquence qu'elle a produit l'harmonie des sons simultanés. Les flûtes dont les deux tubes ont une longueur égale et une même perce sont nécessairement à l'unisson, et, leurs trous occupant les mêmes places, les notes qu'ils produisent sont exactement les mêmes. Si

(1) XIV, 9.

(2) ..... διὰ τὸ δύο γενῶν ἅμα καὶ διὰ πασῶν ἔχειν τὴν συνῳδίαν ἀνδρῶν τε καὶ παίδων. Loc. cit.

les trous ne sont pas en nombre égal sur les deux tuyaux, et s ils sont percés à des places différentes, les notes produites par les deux tubes ne sont pas les mêmes. On peut décider *à priori*, dans ce cas, que les deux tuyaux sont destinés à des modes différents. Or le plus grand nombre des flûtes qu'on aperçoit sur les peintures antiques et les bas-reliefs ont les tuyaux séparés ; ils ne se réunissent que sur les lèvres du musicien. Si leurs tubes étaient égaux et leurs trous en même nombre et occupant les mêmes places, les deux flûtes jouaient à l'unisson, pour avoir un son plus intense que par un seul tuyau ; si les tubes étaient inégaux, ou si, étant égaux, ils n'avaient pas le même nombre de trous ou si ceux-ci n'étaient pas aux mêmes places, les deux flûtes, appartenant évidemment à des échelles différentes, ne pouvaient être jouées simultanément : il est hors de doute qu'en pareil cas le musicien n'avait entre les lèvres que l'anche du tuyau qui devait être joué, à moins que la flûte ne fût une magadis dont les deux tuyaux jouaient à l'octave, si toutefois cette flûte a existé.

Il est regrettable que les flûtes doubles qu'on voit représentées sur les vases grecs soient dessinées avec tant de négligence, qu'on n'aperçoit, dans la plupart, aucune trace de trous ; en sorte que les objets de comparaison manquent. Il n'en est pas de même des instruments de cette espèce représentés dans les peintures d'Herculanum, de Pompéi et sur les monuments de Rome. Le fait le plus remarquable qu'on y constate en général est le très-petit nombre de trous. Ainsi qu'on l'a vu dans le chapitre précédent, les Grecs avaient des noms pour les flûtes d'une étendue si bornée : on appelait *diope* la flûte qui n'avait que deux trous : *hémiope* ou *mésocope* celle qui en avait trois. Il y en avait même qui n'avaient qu'un seul trou. N'est-il pas raisonnable de reconnaître que des instruments de cette espèce appartiennent à peine à la musique? Ils ne pouvaient servir qu'à guider la voix et à diriger ses inflexions, soit dans la récitation de la poésie, soit à la tribune, soit enfin dans l'action dramatique. Quant à l'harmonie, il n'en peut être question avec de pareilles flûtes.

Les flûtes à un seul trou ou à deux ne sont pas les seules qui prouvent que la plupart des flûtes doubles n'avaient que des ressources bornées et insuffisantes pour la production de l'harmonie ; les inscriptions placées en tête des comédies de Térence nous fournissent sur ce sujet des renseignements précieux. Remarquons d'abord que, parmi les instruments de cette espèce, la flûte de la gauche s'appelait *sinistra* et

celle de la droite *dextra*. Lorsque les tuyaux de la flûte double étaient inégaux, celui de gauche était le plus petit et produisait les sons les plus aigus ; les plus graves étaient donnés par le tuyau de la droite. Les flûtes égales, appelées par les Romains *tibiæ pares,* étaient celles dont l'usage était le plus fréquent : les flûtes inégales étaient appelées *tibiæ impares*. La flûte de gauche était aussi appelée quelquefois *flûte féminine*, à cause de ses intonations élevées ; par opposition, la flûte de droite était appelée flûte *masculine,* parce que ses sons étaient plus graves. La flûte aiguë de la gauche guidait les intonations pour les rôles de femmes, et les sons graves de la droite réglaient celles des rôles d'hommes : il est donc de toute évidence que les deux flûtes étaient mises séparément en vibration, ce qui ne peut s'expliquer que par la suppression de l'anche du tuyau qui ne devait pas résonner. Si les deux tubes d'une flûte étaient petits et avaient les sons aigus, on les appelait *flûtes égales de la gauche ;* si, au contraire, ils étaient longs et produisaient des sons graves, on leur donnait le nom de *flûtes égales de la droite.* On voit, par exemple, au titre de l'*Andrienne*, comédie de Térence, que Flaccus, fils de Claudius, en régla les modes pour des flûtes inégales, droite et gauche (1). Le titre de l'*Eunuque* indique que Flaccus a arrangé les modes pour deux flûtes de la droite ; le *Bourreau de soi-même* (*Heautontimorumenos*) fut joué d'abord avec deux flûtes inégales, et plus tard avec deux flûtes de la droite. Flaccus régla les modes de la comédie des *Adelphes* pour deux flûtes *serraniennes*, ou plutôt *sarraniniennes,* c'est-à-dire pour deux flûtes aiguës de la gauche ; enfin, le *Phormion* fut joué avec deux flûtes inégales (*tibiis imparibus*).

Ces indications rendent une explication nécessaire. Le grammairien Ælius Donat, qui vivait dans le IVe siècle, et qui fut le premier commentateur de Térence, est aussi le premier qui se soit livré à la recherche du sens de ces inscriptions. Il y a des choses utiles dans ce qu'il en dit ; mais, n'étant pas musicien, il n'a pas aperçu toutes les difficultés. Saumaise et Mme Dacier ont essayé de jeter quelque lumière sur ce sujet ; mais ils n'étaient pas plus que Donat instruits de ce qu'il y a d'obscur dans cette question. Par exemple, on voit dans les titres de plusieurs de ces pièces qu'elles avaient été réglées, pour les modes de la

(1) Il y a dans les manuscrits, comme dans toutes les éditions : *Modos fecit Flaccus Claudii filius, tibiis paribus, dextris et sinistris ;* mais il y a là une faute évidente, car il n'était pas possible que des flûtes égales fussent à la fois de la droite et de la gauche : il faut *tibiis imparibus.*

déclamation, avec des flûtes égales de gauche ou de droite; or il est évident que si les deux tubes eussent eu des intonations identiques, une flûte simple aurait été employée, puisqu'il aurait été inutile qu'elle fût double. Ajoutons que la monotonie aurait été excessive, si le mode de déclamation eût été le même pour tous les personnages. Il est donc certain que, si les flûtes étaient égales (*tibiæ pares*), les trous n'étaient ni en même nombre, ni aux mêmes places, afin de pouvoir passer d'un mode à un autre pour la variété de la déclamation, et d'une manière conforme aux sentiments dont les personnages étaient animés. Cette conjecture se trouve confirmée par ce que dit Donat dans la préface des *Adelphes :* « Il (Flaccus) changea souvent dans la scène les modes du « chant, comme on le voit par le titre de la comédie où, après la liste des « acteurs, on trouve les lettres M. M. C., lesquelles signifient *mutatis* « *modis cantici,* c'est-à-dire les modes du chant étant changés. » Le même auteur dit encore, dans un fragment qui nous reste d'un traité sur la comédie : « Ces pièces n'étaient pas toujours jouées dans le « même mode, et avec le même chant : les modes changeaient, comme « nous l'apprennent ceux qui mettent ces trois marques à la tête de la « comédie, M. M. C., etc. »

Concluons de ces faits que les flûtes doubles en usage dans la déclamation scénique, soit qu'elles fussent égales ou inégales, de la gauche ou de la droite, étaient disposées sous des modes différents, et conséquemment ne pouvaient pas plus s'harmoniser entre elles que les flûtes doubles qui n'avaient qu'un, deux ou trois trous. On voit donc qu'on est mal fondé à croire que les flûtes doubles sont une preuve de l'existence de l'harmonie chez les anciens. Les deux tuyaux des flûtes doubles étaient en général séparés; ils ne se réunissaient que sur les lèvres de celui qui en jouait. Pour leur donner une position fixe et solide, le musicien s'attachait sur la bouche une sorte de bandeau en cuir, inventé chez les Grecs, qui l'appelaient *phorbéia :* les Latins lui donnaient le nom de *capistrum.* Ce bandeau était percé de deux ouvertures par lesquelles le flûtiste introduisait dans sa bouche le tuyau dont il devait jouer; l'autre tuyau était appuyé sur le bout de l'ouverture du *phorbéia,* pour être à son tour introduit dans la bouche, quand le premier tuyau en était retiré. Tel était l'usage véritable du *phorbéia :* les archéologues se sont trompés sur sa destination, lorsqu'ils ont dit qu'on s'en servait pour empêcher que le souffle ne se perdît hors de l'embouchure de l'instrument.

Cependant il y avait une flûte double réunie en un seul corps, et dont un seul tuyau d'embouchure servait à faire résonner les deux tubes. Stace en parle en deux endroits de sa *Thébaïde* (1), et Nonnus la définit dans ce vers de ses *Dionysiaques* (2) :

« La double flûte conjointe de Bérécynthe résonne. »

On a vu, au chapitre précédent (fig. 34), la représentation de cette flûte, d'après un bas-relief dont le sujet est un sacrifice à Priape par des femmes (3). On voit, dans cette figure, que les deux tuyaux sont égaux, et conséquemment qu'ils ont le même diapason. En second lieu, le tuyau de droite a trois trous, celui de gauche n'en a que deux ; enfin, les deux trous de celui-ci sont parallèles au deuxième et au troisième trou du tuyau de droite. De ces données on peut conclure que, si la flûte était dans le mode phrygien, du système des quinze modes, le tuyau de droite devait produire ces quatre notes :



et l'autre, celles-ci :



Une autre flûte double, du système de Pronomus, ayant une partie des trous bouchés avec des chevilles (v. fig. 35), dont la figure est prise dans un bas-relief de la collection Farnèse, à Rome, n'a que deux trous au tuyau de droite, beaucoup plus court que celui de gauche, et celui-ci en a neuf, dont quatre bouchés. Le tuyau de droite, n'ayant qu'un trou ouvert, ne peut fournir qu'un son en pédale, si le musicien ne le bouche pas avec un doigt ; dans le cas contraire, ce tuyau peut faire

(1) Liv. 4 et 6. Dans le premier, il l'appelle *tibiæ conjunctæ ;* dans l'autre, *biforis*. Virgile dit aussi : *Biforem dat tibia cantum.*

(2) Καὶ δίδυμοι βερέκυντες ὁμόζυγες ἔκλαγον αὐλοί.
XIII, v. 504.

M. de Marcellus n'a pas rendu ὁμόζυγες δίδυμοι αὐλοί, dans sa traduction française de Nonnus; il dit seulement.

La double flûte de Bérécynthe résonne.

(3) Boissard, *Romanæ urbis topogr. et antiquit.*, part. I. — *G. Bartholini de Tibiis vet.*, c. 5, p. 51, édit. d'Amsterdam.

entendre deux sons alternativement. Quant au tuyau de gauche, ses cinq trous ouverts peuvent faire entendre six sons inégalement répartis ; car, après le premier trou ouvert, il y en a trois qui sont bouchés, ce qui faisait un intervalle considérable entre les deux sons les plus élevés. Dans cette disposition, il n'y a pas l'apparence d'harmonie possible. Ce qu'on peut présumer d'un instrument tel que celui dont il s'agit, c'est qu'il a pu avoir de l'analogie avec l'*arghoul* des Arabes, et qu'un de ses tuyaux faisait un son continu pendant que la mélodie était jouée ; ce qui le rapprochait de la *pythaule* grecque (cornemuse), instrument qu'on trouve en Orient et en Italie dans l'antiquité ainsi que dans le moyen âge, et qui n'a pas disparu. C'est le seul exemple de sons simultanés qu'ont eu les Grecs ; mais ce n'est pas là de l'harmonie.

Au résumé, par les analyses de textes positifs que nous avons cités et par les faits non moins certains que nous avons tirés de l'examen des instruments, nous avons acquis la conviction que toute la musique des Grecs de l'Hellade consistait dans le chant à l'unisson et à l'octave ; que les instruments, lorsqu'ils ne jouaient pas seuls, n'avaient pas d'autre mission que d'accompagner les voix également à l'unisson et à l'octave ; enfin qu'aucune trace d'harmonie n'existe dans cette musique au temps de la gloire des Grecs. Plus tard, lorsque les conquêtes d'Alexandre dans l'Orient eurent produit leur effet naturel, en préparant la ruine du pays des Hellènes, nous avons constaté l'existence d'un fait nouveau, antérieur aux premiers siècles de l'ère chrétienne, à savoir, l'union magadisée de deux modes différents, dans laquelle la mélodie était chantée par deux voix ou jouée par deux instruments, soit à l'intervalle de quarte, soit à celui de quinte, d'une manière continue. Les Grecs donnaient le nom de *diaphonie* à cette invention barbare, au sujet de laquelle aucun doute ne peut s'élever, car nous possédons des monuments irrécusables de cette *diaphonie*, dont l'usage s'est continué pendant une longue succession de siècles, ainsi qu'on le verra dans la suite de cette Histoire. Nous en trouverons d'autres preuves dans le système de construction des premières orgues hydrauliques et autres, dont les descriptions seront faites dans les livres suivants.

Peut-être essayera-t-on encore de raviver cette question par de nouvelles conjectures et par des interprétations fantaisistes de textes torturés ; mais, quoi qu'on fasse, les résultats auxquels nous sommes parvenus resteront la solution définitive du problème, pour qui l'examinera sans prévention et de bonne foi. Dans notre conviction, la supposition de l'exis-

tence de l'harmonie chez un peuple de l'antiquité est une des plus singulières extravagances des temps modernes.

CHAPITRE DOUZIÈME.

USAGES AUXQUELS LA MUSIQUE FUT EMPLOYÉE CHEZ LES GRECS.

Soit par l'influence d'un climat plein de charme, soit à cause de leur organisation nerveuse, les Grecs, doués d'une exquise sensibilité d'organes, éprouvaient à l'audition de leur musique rudimentaire des impressions de plaisir qui allaient jusqu'à l'enthousiasme. Leur histoire est remplie du récit des effets prodigieux exercés sur eux par la puissance des sons, alors que les éléments de leurs chants étaient renfermés dans les formes les plus simples, et que leurs instruments n'avaient pas dépassé l'état de leur imperfection primitive. Les héros mêmes d'Homère, ces hommes si terribles dans les combats et qui ne connaissent pas la pitié pour leurs ennemis; ces barbares qui assouvissent leur vengeance jusque sur le cadavre des guerriers tombés sous leurs coups, égorgent des femmes au pied des autels, et réduisent à l'esclavage tout un peuple vaincu, ces mêmes hommes se sentent émus aux simples sons d'une cithare et chantent, sous la tente, les peines, les plaisirs de l'amour et les douceurs de l'amitié. A quelques siècles de ces temps appelés *héroïques*, des séditions populaires sont apaisées par la puissance de la musique (1), et la férocité des habitants de l'Arcadie s'adoucit aux accents de la mélodie qui va jusqu'à les transformer en un peuple humain et bienfaisant (2). A vrai dire, la musique n'opérait pas seule ces changements merveilleux; la poésie chantée y avait la part la plus considérable, car les Grecs étaient éminemment poëtes par instinct.

Au premier abord, l'organisation si favorable d'un peuple pour la culture de la musique présente une antinomie qui paraît inconciliable avec la médiocrité de ses progrès dans un art qu'il aimait avec passion :

(1) Diod. Sicul. fragm., tom. II, p. 639, edit. Wessel.

(2) Polybe, IV, p. 289.

toutefois il n'est pas impossible d'expliquer ce phénomène. Nous croyons pouvoir en déterminer la signification de manière à faire disparaître ce qui s'y trouve de contradictoire.

Les premiers législateurs des États grecs avaient remarqué ce qu'il y avait de passionné dans le goût du peuple pour la musique; ils comprirent qu'en le laissant s'abandonner sans réserve à ce penchant, il y aurait un danger pour la pureté de ses mœurs, et craignirent que, devenue de plus en plus sensuelle, cette musique ne fût une cause d'abaissement moral, et que dans la suite des temps les institutions politiques n'en fussent altérées. Pour mettre obstacle aux transformations de l'art qui auraient pu produire de tels résultats, ils établirent des règles qui proscrivaient les innovations et ne permettaient de changer, en quoi que ce fût, les anciennes formes des chants, ou d'augmenter les ressources des instruments. Ils s'attachèrent surtout à donner à la musique un caractère religieux et politique invariable. Tout fut réglé par la loi, l'ancien chant des hymnes pendant les sacrifices; le jeu de la flûte pour la marche des prêtres et des victimes allant au temple; le nombre des cordes de la cithare, le choix de l'espèce spéciale de flûte pour chaque circonstance; la mélodie affectée à certaines cérémonies, aux écoles des enfants, des garçons adultes, des jeunes filles, aux exercices de gymnastique, à chaque espèce de danse. Dans les premiers siècles, pas un musicien n'imagina de se soustraire en ces choses aux obligations qui lui étaient imposées; les législateurs avaient atteint leur but; mais, dans un pays où la musique est ainsi réglée, elle ne peut devenir un art.

Peut-être apercevra-t-on une certaine tendance d'amélioration dans cette situation de la musique, au point de vue de la variété du rhythme, par les inventions poétiques d'Archiloque, et surtout par sa création du mètre ïambique (environ 665 avant J.-C.). Les Pisistratides firent naître aussi des occasions de progrès pour le chant, par les encouragements qu'ils donnèrent à la poésie lyrique, qui en était inséparable, et en attirant à Athènes les poëtes-musiciens Simonide, Lasus d'Hermione et Anacréon (560-510). D'autre part, le chant choral du dithyrambe, qui, suivant l'opinion d'Aristote, fut l'origine de la tragédie, comme celui des chœurs phalliques le fut de la comédie, ces chants, disons-nous, devinrent aussi l'occasion de formes musicales nouvelles qui n'avaient pas été prévues par les législateurs. Toutefois l'élargissement du domaine de la musique par la création du drame ne lui

fit rien perdre d'abord de sa simplicité primitive; le chant continuait d'être syllabique, et personne n'avait imaginé de lier plusieurs notes sur une longue ou sur une brève.

Cependant, si les Grecs de l'Hellade s'étaient accoutumés par une longue habitude au joug de la loi pour une chose qui ne peut se développer que par la plus entière liberté, il n'en était pas de même des Grecs de l'Asie Mineure. Vivant au milieu de populations chez qui le goût des arts de l'Orient s'était dès longtemps introduit, les Ioniens et les Éoliens y avaient appris l'usage fréquent des intervalles chromatiques des sons, d'une échelle tonale plus étendue dans les mélodies, et d'ornements du chant inconnus chez les sévères Doriens. Leurs poëtes musiciens Mélanippide, Philoxène, Phrynis et Timothée de Milet introduisirent dans la mère-patrie, vers le commencement du quatrième siècle avant l'ère vulgaire, des accents passionnés qui n'y avaient jamais pénétré. L'agrément de ces chants nouveaux fut goûté par le peuple; mais la vieille aristocratie s'en alarma, et les philosophes virent dans ces innovations un danger menaçant pour les mœurs. Redoutant les effets de cet art corrupteur, ils l'attaquèrent dans les entretiens de leur enseignement, et les poëtes comiques en firent l'objet de leurs sarcasmes.

En dépit des exhortations de ces rigides censeurs à rester fidèles aux anciennes traditions, à la simple et grave musique de leurs ancêtres, les musiciens, entraînés par le désir de plaire à la multitude, et convaincus d'ailleurs de la supériorité des formes nouvelles, sous le double rapport de l'agrément et de la variété, les musiciens, disons-nous, se mirent à multiplier sur leurs instruments les notes d'ornement et à varier, par des passages rapides, les phrases de la mélodie. Ces instruments, qui n'avaient servi, dans les siècles précédents, qu'à l'accompagnement des voix note à note, s'en séparèrent, et la musique purement instrumentale devint bientôt une affaire de mode. A vrai dire, elle ne consistait que dans des airs ornés de quelques groupes et notes d'*appogiature,* exécutés sur la cithare ou sur la flûte, sans y joindre la voix et les vers du poëte; mais ces misères d'une musique dans l'enfance, qui nous feraient aujourd'hui sourire de pitié, comme la ritournelle du chant de l'Arabe, étaient considérées alors, par des esprits supérieurs dont nous admirons les œuvres, comme funestes pour l'avenir de la république, parce qu'ils y voyaient une recherche du plaisir des sens qui présageait une tendance à l'amollissement des caractères. Leurs appréhensions n'étaient

pas vaines; les Athéniens de Marathon étaient sans aucun doute d'une trempe plus énergique que leurs descendants aux mœurs élégantes du milieu du quatrième siècle (avant J.-C.). Si la valeur patriotique de ceux-ci eût égalé celle des compagnons de Miltiade, les rois de Macédoine, Philippe et son fils Alexandre, n'auraient pas triomphé de la Grèce, et celui-ci n'aurait pas préparé la ruine définitive du pays par sa folle expédition de l'Orient. Autre chose est l'amour de l'art, autre chose celui de la liberté. Nous croyons devoir récapituler ici les reproches adressés aux poëtes ainsi qu'aux musiciens dans les écrits des philosophes et de quelques théoriciens, dont nous exposons d'abord les opinions personnelles.

« Les hommes les plus sages, dit Platon, convaincus de la nécessité « de calmer les passions plutôt que de les exciter, ont reconnu que la « musique, dirigée par la philosophie, est un des plus beaux présents « du ciel, une des plus belles institutions des hommes (1). » Le même philosophe dit encore qu'on ne doit pas juger de la musique par le plaisir qu'elle donne, ni rechercher celle qui n'a pour objet que de plaire, mais qu'il faut s'attacher à celle qui est conforme au beau (moral). Dans un autre endroit du même livre, il s'écrie : *L'emploi des instruments sans voix est une barbarie et un charlatanisme* (2). La philosophie d'Aristote, en ce qui concerne la musique, n'est pas aussi exclusive que celle de son maître : on y remarque l'opposition du caractère de chacun de ces deux grands hommes. « Il faut, dit le philosophe de Stagire, qu'un « délassement, tout honnête qu'il est, soit en outre agréable; car le « bonheur n'est qu'à ces deux conditions; et la musique, tout le monde « en convient, est un délicieux plaisir, *isolée ou accompagnée* (3). » Dans un autre endroit du même livre, on trouve : « L'opinion commune « ne voit d'utilité à la musique que comme simple délassement; mais « est-elle véritablement si secondaire, et ne peut-on lui assigner un plus « noble objet que ce vulgaire emploi? Ne doit-on lui demander que ce « plaisir banal qu'elle excite naturellement chez tous les hommes, « charmant sans distinction tous les âges, tous les caractères? Ou « bien ne doit-on pas rechercher aussi si elle n'exerce aucune influence « sur les cœurs, sur les âmes? Il suffirait, pour en démontrer la puis- « sance morale, de prouver qu'elle peut modifier nos affections et cer-

(1) *Les Lois*, III.
(2) *Ibid.*, II, p. 668.
(3) *Politique*, V, 5.

« tainement elle les modifie, etc. (1). » En lisant ce passage, digne du génie d'Aristote, on serait tenté de croire qu'il a connu le grand art dont nous sommes impressionnés par les plus belles inspirations de nos plus illustres maîtres, et non les simples chants dépourvus d'harmonie qui frappèrent son oreille; mais telle est la puissance de la musique : quelles que soient les conditions dans lesquelles elle agit sur l'espèce humaine, si celle-ci n'en connaît pas d'autres, l'émotion n'est pas moindre, à l'audition d'un air simple et naïf, qu'elle ne l'est de nos jours par la plus vaste et la plus sublime composition. La démonstration de cette vérité se trouve encore aujourd'hui dans les frémissements de plaisir et les exclamations enthousiastes des tribus nègres, répétant cent fois le même chant monotone de trois ou quatre notes, et n'en éprouvant jamais la satiété. C'est en cela précisément que consiste le grand intérêt de l'histoire de la musique, et c'est là ce qui démontre l'erreur de ceux qui n'ont pu comprendre l'existence de la musique des Grecs sans notre harmonie, dont elle n'avait que faire.

Ainsi qu'on vient de le voir, plus éclectique que Platon, Aristote admet aussi bien la musique instrumentale que la vocale et ne paraît pas croire que la sûreté de l'État en soit menacée; mais, plus loin, il réduit cette musique au jeu de la lyre et de la cithare; car il proscrit la flûte qui, dit-il, n'est pas un instrument moral et n'est propre qu'à exciter les passions (2) : il n'admet pas davantage les pectides, les barbitons, les heptagones, les trigones et les sambuques qui, en réalité, n'ont guère été connus que de nom dans l'Hellade. Ce qui distingue Aristote des autres philosophes, dans la question de la musique, c'est qu'il n'attribue pas à ses transformations l'abaissement moral des Grecs, dont il ne parle même pas. Quelques auteurs de l'antiquité, parlant de la décadence de la musique dans les temps où elle s'éloigne de sa simplicité primitive, ne sont préoccupés que de son effet moral; car ce qu'ils appellent *décadence* constituait précisément un *progrès*, au point de vue de la musique en elle-même, puisqu'elle s'enrichissait de ressources plus étendues et de formes nouvelles. Plutarque fait souvent cette confusion, dans son Traité de musique, par son attachement aux choses anciennes. C'est ainsi que, parlant de Polymneste de Colophon, poëte-musicien, auteur d'airs de flûte et de chansons polymnestiennes, et qu'on considère

(1) *Politique*. Traduction de M. Barthélemy Saint-Hilaire, t. II, p. 148, 149.
(2) *Ibid.*, V, 6, t. II, p. 161.

comme inventeur du mode hypolydien, il lui reproche d'avoir contribué à la corruption de la musique en variant les tensions et les relâchements des cordes (1). Or, si Polymneste avait en effet imaginé de varier l'accord de la lyre et de la cithare, dont le défaut essentiel consistait dans une étendue trop limitée, il avait, sans aucun doute, fait une chose très-utile. Athénée tombe dans la même confusion (2). « Les Grecs, « dit-il, aimaient passionnément la musique dans l'antiquité, mais assu- « jettie à des règles précises ; le désordre s'y étant introduit par la « suite, et presque tous les usages étant tombés en désuétude, *le sys-* « *tème de la musique se perdit* (3); on y introduisit des modes vi- « cieux, et l'on vit, parmi ceux qui en faisaient usage, substituer la « mollesse à une douceur gracieuse, l'effronterie et la licence à une « grave modération. » Enfin, suivant Platon, Aristophane et son scoliaste, ce qui accéléra le plus la ruine de la musique, ce fut la passion effrénée qu'on prit tout à coup pour la musique instrumentale et pour la poésie dithyrambique; la première apprit à se passer des paroles, l'autre à les étouffer sous des ornements étrangers. Jusqu'alors soumise à la poésie, la musique en secoua le joug avec l'audace d'un esclave révolté; les musiciens ne songèrent plus qu'à se signaler par de nouvelles découvertes; la lyre et la cithare firent entendre un plus grand nombre de sons; on confondit les propriétés des genres, des modes, des voix et des instruments; on entendit des modulations inusitées, des roulements de voix inconnus et des inflexions affectées. La loi fondamentale du rhythme fut ouvertement violée, et la même syllabe fut affectée à plusieurs sons (4); bizarrerie qui devrait être aussi révoltante dans la musique qu'elle le serait dans la déclamation. A l'aspect des innovations qui continuèrent longtemps dans la musique grecque, un poëte comique disait, qu'à l'exemple de la Libye, cet art produisait tous les ans quelque nouveau monstre!

Des idées si fausses et des regrets si persistants sur la transformation de l'ancienne musique grecque en une autre plus vive, plus variée et plus ornée, n'ont pu se produire que chez un peuple qui n'avait aucune expérience de révolutions semblables. En fait d'histoire de la musique les Grecs ne connaissaient que la leur; à vrai dire, ils savaient même assez

(1) Traité de musique, ch. XXIX.

(2) XIV, ch. VIII, p. 633.

(3) Καὶ τρόποι μουσικῆς φαῦλοι κατεδείχθησαν.

(4) Aristophane, *les Grenouilles*, v. 1349, 1390. Scoliaste, *ibid.*

mal celle-ci, comme le prouvent leurs perpétuelles contradictions sur les origines de cette même musique. Lorsque les musiciens de l'Ionie introduisirent dans l'Hellade leur goût oriental du chant, leurs altérations des intervalles diatoniques des sons et les préludes de leurs instruments, ils portèrent atteinte à une musique plus simple, réglée par les lois et consacrée par une longue habitude; les philosophes et les hommes politiques s'en émurent par les motifs dont il a été parlé précédemment, mais les peuples et les musiciens accueillirent ces nouveautés avec faveur. Quant au parti des conservateurs, qui existe partout, et dans lequel se rangèrent un grand nombre d'écrivains, il condamna ces choses par cela seul qu'elles étaient nouvelles, persuadé, dans son ignorance de la nature purement idéale de la musique, qu'elle devait rester dans l'immobilité de ses anciennes formes. De là cette accusation de décadence si souvent reproduite contre la musique nouvelle. Cinq siècles après Platon, Plutarque gémit encore sur la perte de l'ancienne musique, qui semble lui être plus regrettable que celle de la liberté de sa patrie. Il pouvait comprendre cependant alors que la transformation était accomplie sans retour possible aux traditions éteintes; car les mélodies ornées d'une multitude de groupes, de trilles et de notes d'*appogiature*, étaient devenues d'un usage si général, que le chant de l'Église grecque fut, dès son origine, rempli de ces ornements. Aucune confiance ne doit donc être accordée aux écrivains grecs lorsqu'ils parlent de la décadence de leur ancienne musique : cette décadence prétendue est simplement une transformation qui substitue la variété à la monotonie et l'agrément à la sécheresse.

Ces distinctions faites, on comprendra mieux ce que devait être cette musique dans les divers usages auxquels elle était appliquée, en raison de la diversité des époques. Lorsque, aux temps héroïques, les gammes étaient encore incomplètes et les modes en petit nombre, les chants des hymnes avaient évidemment certaines lacunes de sons et ne roulaient guère que sur quatre ou cinq notes : la monotonie en était inséparable. Plus tard, quand les modes, complétés dans leurs gammes, se distinguèrent par les espèces d'octaves, les chants eurent plus de variété dans le caractère, parce que certains modes, comme le dorien, participaient du sentiment mineur, tandis que le mode lydien avait l'éclat du majeur. Les mélodies de notre plain-chant nous offrent de ces variétés de caractères avec lesquelles les chants grecs de cette époque (environ 700 ans avant J.-C.) ont dû avoir de l'analogie, car le système de to-

nalité était le même. Enfin, quand tous les modes eurent été formés sur le même modèle et ne différèrent plus que par leur degré d'élévation ou de gravité dans l'échelle des sons, comme les treize modes d'Aristoxène, les sept d'Aristide Quintilien, de Bacchius et de Gaudence, et les quinze d'Alypius, le caractère des mélodies fut uniquement mineur; mais la variété se rétablit et devint plus caractérisée par l'emploi plus ou moins fréquent de certaines altérations chromatiques imitées du chant oriental, et par de fréquents ornements en notes rapides. Cette époque paraît commencer vers le temps de Périclès (environ 450 ans avant l'ère vulgaire).

§ I.

Emploi de la musique dans le culte mythologique.

Comme tout ce qui commence, le culte des divinités mythologiques de la Grèce fut à son origine d'une extrême simplicité : les temples ne furent d'abord que des cabanes de feuillage; les images des dieux n'étaient que des blocs informes de pierre ou de bois; la poésie des hymnes par lesquels on les invoquait se bornait à des exclamations inspirées par la crainte et chantées sur des airs composés de trois ou quatre notes différentes réglées par le mètre. Les chefs de famille ou de tribu étaient les prêtres des temples rustiques et en même temps les poëtes et les chantres, de même que chez les Aryas de l'Inde. Les Pélasges de l'Asie Mineure, plus avancés que ceux de la Grèce européenne, leur enseignèrent l'art de construire des temples permanents et solides. Quelques chronologistes fixent à l'année 1845 avant notre ère la fondation du premier temple d'Apollon dans la Thrace; mais ces traditions n'ont aucune base solide (1). Le plus ancien temple de ce dieu, mentionné dans l'histoire, quoique rattaché aussi aux idées mythologiques, fut celui de Delphes, dans la Phocide; sa construction était attribuée à Trophonius et à son frère Agamède : il fut détruit par un incendie, dans la première année de la 58e olympiade (2), puis rétabli avec magnificence par les Amphictyons. Un autre temple, dédié à Diane et à Apollon, existait à Délos, une des Cyclades, dans une haute

(1) Voir, sur ces constructions mythiques et fabuleuses, Strabon, IX, p. 421, et Pausanias, X, c. 5.

(2) 461 ans av. J.-C.

antiquité. Moins ancien, mais compté par les Grecs au nombre des merveilles du monde, le temple d'Artémis ou Diane, à Éphèse, fut achevé vers la 40e olympiade, c'est-à-dire, environ 620 ans avant notre ère. Toutes les villes de l'Asie Mineure avaient contribué aux dépenses de sa construction et de son ornementation. On sait que ce temple, dont la magnificence était incomparable, fut incendié par un fou, nommé Érostrate, qui avait imaginé ce moyen pour arriver à la célébrité. Le quatrième temple le plus renommé de la Grèce fut celui de Jupiter, à Olympie, où se trouvait la statue du dieu, chef-d'œuvre de Phidias.

Le plus ancien souvenir de l'emploi de la musique dans le culte de la mythologie grecque est celui des hymnes ou nomes en l'honneur de Diane et d'Apollon, composés par le poëte-musicien Olen de Lycie, qui les chantait dans le temple de Délos (1). Hérodote dit que de son temps ces hymnes étaient encore chantés par les Déliens, et que tous ceux qui étaient en usage dans le temple de Délos avaient été composés par Olen (2). Ce poëte-chantre vivait dans le onzième siècle avant notre ère (3). Philammon, autre poëte-musicien, plus ancien qu'Homère, avait aussi composé des nomes ou hymnes sur la naissance de Latone, de Diane et d'Apollon, et avait établi des chœurs de danse et de chant autour du temple de Delphes (4). Plutarque, d'après Héraclide du Pont, attribue à ce poëte-chantre le mérite d'avoir été le premier qui accompagna les nomes ou cantiques avec la cithare, ou plutôt avec la lyre (5). Philammon concourut, à Delphes, pour la composition du chant de l'hymne en l'honneur du dieu et remporta le prix, qui avait été décerné à Chrysothémis dans une autre année. Ce Chrysothémis de Crète fut aussi un célèbre poëte-chantre. Le nome pour lequel le prix lui fut décerné avait pour sujet la victoire d'Apollon sur le serpent Python. Ces

---

(1) Pausanias, VIII, c. 21.

(2) Hist., IV, 35.

(3) Callimaque cite le nom du *vieux chantre lycien* dans ces vers

Οἱ μὲν ὑπαείδουσι νόμον Λυκίοιο γέροντος
Ὅν τοῦ ἀπὸ Ξάνθοιο θεόπροπος ἤγαγεν Ὠλήν. In Del., v. 304, 305.

(4) M. Alfred Maury s'est trompé en disant (*Histoire des religions de la Grèce antique*, t. I, p. 242) que Philammon passait pour l'auteur de cantiques sur l'accouchement de Latone, que les jeunes filles de Délos faisaient entendre autour de l'autel de la déesse : il cite à ce propos le Traité de musique de Plutarque; mais cet écrivain ne parle ni de Délos, ni du chant des jeunes filles de cette île; le texte dont il est question, la version latine et la traduction française de Burette ont le sens que j'ai donné à ce passage. Voir Plutarque, c. 5.

(5) Pausanias, X, c. 7.

poëtes-chantres furent vraisemblablement prêtres d'Apollon. Après Philammon, Thamyris, qui passait pour son fils, fut également un célèbre poëte-chantre et compositeur de nomes ou cantiques à la louange d'Apollon. Il obtint au concours le prix pour un hymne de ce genre.

Nul doute que les hymnes d'Olen, de Chrysothémis et de Philammon ne fussent en dialecte dorien (1), puisque la Thrace et la Thessalie étaient les régions alors consacrées au culte d'Apollon et que le temple de Delphes, pour lequel ces chants avaient été composés, était situé dans la Phocide, au pied du mont Parnasse, séjour mythologique du dieu et des Muses. Dans ces temps reculés, les Doriens occupaient encore cette partie du territoire hellénique. Le mode dorien était donc aussi celui du chant de ces mêmes hymnes, et par une conséquence naturelle de l'origine de la lyre, qui, comme nous l'avons fait voir, appartient au nord de la Grèce, ce fut cet instrument qui servit à l'accompagnement des premiers chants religieux, et non la cithare ni la phorminx, comme l'a cru M. Alfred Maury (2); car elles n'étaient pas connues à cette époque chez les Doriens. Pour s'unir aux voix graves des chantres, la grande lyre, dont nous avons fait connaître la forme (figure 9), servait au même usage qu'avait la phorminx dans les contrées méridionales de l'Hellade.

Ainsi qu'on le constate chez tous les peuples, le chant primitif des poésies religieuses dut être pris dans les airs des populations doriennes, car c'était par ce moyen que le but de la propagation pouvait être rapidement atteint. De tout ce qu'avaient produit les anciens poëtes-musiciens de la Thrace et de Délos, désignés sous le nom d'*aèdes* (compositeurs de chants), aucun fragment n'est parvenu jusqu'à nous. Les hymnes les plus anciens connus aujourd'hui sont ceux qui nous ont été transmis sous le nom d'Homère; mais la forme de ces cantiques est sans doute plus développée et plus savante que n'a pu être celle qu'ont donnée les vieux chantres de la Thrace à leurs productions du même genre. Après ces hymnes d'Homère, nous devons mentionner ceux de Terpandre de Lesbos, bien qu'ils ne nous soient guère plus connus que ceux d'Olen, de Philammon, de Chrysothémis et de Thamyris. La perte de ceux-ci s'explique sans peine, puisqu'il est probable qu'ils ne furent

(1) Ott. Müller, *die Dorier*, t. I, p. 315.

(2) Ouvrage cité, t. I, p. 242.

point écrits et ne se transmirent de proche en proche que par tradition; mais si les renseignements de deux écrivains grecs sont exacts (1), Terpandre avait noté ses nomes avec l'ancienne notation dont le système a été exposé dans ce septième livre (pp. 29, 30). Plutarque, qui nous informe de cette circonstance, ajoute que Terpandre fut le premier qui donna des noms aux airs de cithare sur lesquels il chantait ses nomes (2), d'où nous devons conclure que ces airs étaient aussi connus du peuple. Le même auteur nous apprend encore quels étaient ces noms : c'étaient le *béotien*, l'*éolien*, le *trochée*, l'*aigu*, le *cépionien*, le *terpandrien*, et le *tétradios*, ou *l'air à quatre chants*. Ce dernier nom signifie que la mélodie était différente à chacune des quatre strophes du poëme. Clément d'Alexandrie a conservé le commencement d'un nome de Terpandre, où le poëte, parlant à Zeus, le dieu souverain, a composé ses vers uniquement de syllabes longues, qui donnent à son chant un caractère majestueux répondant admirablement à l'élévation de la pensée. Voici ce début : « Zeus, principe de toute chose, guide universel ; Zeus, je t'a-« dresse ce commencement des hymnes. » La mélodie appliquée à cette sublime poésie devait y correspondre par l'égalité et la lenteur de ses temps (3). Les autres poëtes-musiciens des anciens temps de la Grèce qui composèrent des hymnes furent Stésichore, Alcman, Archiloque, Simonide, Bacchylide, Parménide, Empédocle, et, suivant un grand nombre de passages d'auteurs anciens cités par Fabricius dans sa Bibliothèque grecque (4), Pindare, dont les poëmes de ce genre sont perdus.

Quant aux hymnes orphiques, au nombre de quatre-vingt-huit, attribués au personnage fabuleux qui, sous le nom d'*Orphée*, est supposé avoir été un des chantres de la Thrace et qui aurait accompagné les *Argonautes* dans leur expédition, nous avons dit, au commencement de ce septième livre, les motifs sur lesquels la critique s'est appuyée pour établir qu'il n'a point existé; d'où il résulte que ces poëmes, y compris l'*Argonautique* et d'autres, sont l'œuvre de faussaires (5) : il en est

(1) Plutarque, *de Mus.*, 3, d'après Héraclide. — Clément d'Alex., Strom., I, p. 364.

(2) Loc. cit., c. 4.

(3) Ζεῦ, πάντων ἀρχά, πάντων ἀγήτωρ,
Ζεῦ, σοὶ πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν.

Dans Clément d'Alex., *Strom.*, VI, p. 784.

(4) Lib. II, c. 15.

(5) Voir l'édition des *Orphica*, publ. par Gottf. Hermann, Leipsick, 1805. — M. Alfred Maury, ouvrage cité, t. III, ch. 18, pp. 300-337.

même dans le nombre qui ont été reconnus pour être postérieurs aux premiers temps du christianisme. Les six hymnes de Callimaque à Jupiter, à Apollon, à Diane, à Délos, comme séjour sacré de Latone et de ses enfants, à Minerve, à Cérès, ont été composés environ trois siècles avant notre ère. Il est douteux qu'ils aient été chantés dans les temples, du moins ceux de Diane et de Délos, car ce sont de longs poëmes, quoique moins développés que les grands hymnes d'Homère à Apollon, à Mercure et à Cérès. Les seuls hymnes religieux dont nous possédons la poésie et la musique, sont ceux de Denys et de Mésomédès. Bien que composés environ quinze siècles après ceux d'Olen, de Chrysothémis, de Philammon et de Thamyris, leur forme simple et même le caractère de leurs mélodies nous persuadent qu'il s'était transmis d'âge en âge, chez les Grecs, des traditions liturgiques, d'après lesquelles le chant religieux n'avait pas subi de modifications aussi considérables que les autres parties de la musique. Les mélodies de ces hymnes ne dépassent pas l'étendue d'une septième; l'hymne à Némésis seul va jusqu'à la neuvième. Leurs ornements sont en petit nombre et ne consistent qu'en appogiatures et en ports de voix. Le lecteur peut à ce sujet recourir aux traductions musicales que nous avons données de ces documents (1) et se former, d'après eux, une opinion juste de la nature de la musique des Grecs appliquée au culte de leurs dieux.

Les poëtes-musiciens, compositeurs d'hymnes ou de nomes, dont il vient d'être parlé, étaient Doriens. Bornée à un petit nombre de sons, leur musique était simple, grave, et leurs chants dérivaient de la tonalité dorienne, qui n'admettait pas d'altération des notes diatoniques. L'époque où vécurent ces chantres appartient aux temps mythologiques; leur race était la moins avancée, entre les peuples de la Grèce, dans la culture des arts. En remontant dans ces temps d'obscurité historique, on trouve dans l'Asie Mineure la musique d'un caractère opposé à celui des chants d'Olen et des autres aèdes. Ainsi que nous l'avons expliqué en son lieu, cette musique était enharmonique, et les chants de la Lydie, de la Carie et de la Phrygie étaient alors conformes à l'origine arienne de leur échelle tonale, dans laquelle le quart de ton était un des intervalles constituants. Tout cela a été établi et démontré précédemment. Marsyas, Olympe et Hyagnis sont les représentants de cette musique asiatique dans les temps mythologiques; Olympe fut pour la

(1) Chapitre IX, p. 236 et suiv.

Phrygie ce que furent un peu plus tard les aèdes de Délos, de la Thessalie et de la Thrace, c'est-à-dire un compositeur de nomes pour le culte de Cybèle, comme Olen et Philammon le furent pour celui d'Apollon. Les hymnes ou nomes d'Olympe, ayant été introduits dans la Grèce par les Phrygiens et les Lydiens, compagnons de Pélops, y furent longtemps célèbres, même après qu'on eût cessé de les chanter et que le genre enharmonique eut été abandonné.

Une erreur s'est répandue dans les écrits de quelques philologues concernant l'identité de l'ancien Olympe et de l'auteur des nomes connus sous son nom : une méprise de Plutarque en a été la première cause. Persuadé que la plus ancienne musique grecque a dû être diatonique, et sachant que les hymnes d'Olympe appartenaient au genre enharmonique, il a cru qu'un certain Olympe de Phrygie, plus moderne que l'autre de sept ou huit siècles, en était l'auteur (1). Cependant nous avons prouvé que le contraire est le vrai, l'échelle enharmonique ayant été introduite dans l'Asie Mineure en même temps que ses plus anciennes populations. En faisant succéder cette échelle à la diatonique, Plutarque renverse l'ordre possible des choses. Suivant Ottfried Müller (1), le second Olympe serait aussi historique que Terpandre, et l'ancien ne serait qu'une personnalité mythologique sans réalité. Eh quoi ! Olen, Chrysothémis, Philammon et Thamyris n'appartiennent-ils pas aussi à la mythologie? Le père de Thamyris n'est-il pas le fils d'Apollon? N'est-il pas un des Argonautes? et Thamyris lui-même n'est-il pas puni par la perte de sa belle voix et de la vue, pour avoir osé comparer son habileté à celle des Muses? Sans adopter la doctrine d'Évhémère, ne doit-on pas, comme nous l'avons dit au commencement de ce septième livre, séparer le réel de la fable que l'imagination des Grecs y a mêlée? Les hymnes des chantres doriens ont été conservés par la tradition pendant une longue suite de siècles; il en a été de même pour les nomes du vieux Olympe; or ces nomes n'ont pu être conçus, avec leur chant enharmonique, qu'à l'époque où la fable se mêle à l'histoire. Quoi de plus mythologique que la guerre de Troie et les héros qui y figurent? Cependant les savants archéologues qui ont exploré la Troade y ont rencontré à chaque pas la confirmation de ce grand événement. Le second Olympe dont parle Plutarque, s'il a existé, ne fut certainement pour rien dans la composition des nomes attribués à son

(1) *Histoire de la littérature grecque*, traduction de M. Hillebrand, t. II, p. 60-61.

homonyme ; car, au temps où l'on suppose qu'il a vécu, les tonalités phrygienne et lydienne avaient reçu de considérables modifications. Au surplus, Plutarque n'a, pour le fait dont il s'agit, que l'autorité de Pratinas, poëte dramatique.

Au nombre des questions à résoudre sont celles qui concernent l'usage liturgique des nomes ou hymnes : étaient-ils chantés dans les temples à un moment déterminé des cérémonies religieuses? Si tel était leur emploi, le prêtre ou quelque autre chantre en était-il l'interprète, ou bien leur exécution était-elle confiée au chœur? Le chant de l'hymne était-il accompagné par la lyre ou par la cithare? Enfin, les danses religieuses, dont parlent les écrivains de l'antiquité, se joignaient-elles au chant de l'hymne ou de quelque autre prière? Que tout cela fût réglé par une sorte de rituel, on peut le présumer; cependant rien de précis à ce sujet n'est parvenu jusqu'à nous. On a cité un passage du traité des Lois de Platon (1) pour prouver que l'ordre des chants et des prières était irrévocablement fixé; toutefois ce même passage indique plutôt ce qu'il y avait à faire que ce qui existait. « Nous commencerions, dit un « des interlocuteurs du dialogue, par régler les fêtes, leurs époques, « les dieux, les enfants des dieux, les génies qui doivent en être les « objets; ensuite on déterminerait les hymnes et les danses dont chaque « sacrifice doit être accompagné ; on ferait le choix au préalable, et, le tout « une fois arrangé, on ferait aux Parques et à toutes les autres divinités « un sacrifice, où les citoyens en commun consacreraient par des libations chacun des hymnes choisis au dieu ou au génie auquel il est « destiné, etc. (2). » Un peu plus loin, dans le même livre, est un autre passage duquel nous pouvons conclure que la règle liturgique n'était pas toujours respectée et qu'il régnait dans les cérémonies les plus solennelles une liberté, ou plutôt un désordre, incompatible avec la décence qui aurait dû s'y trouver. Voici les paroles du philosophe : « Lorsque quelque corps de magistrature fait un sacrifice au nom de « l'État, on voit venir, non pas un chœur, mais une multitude de « chœurs, qui, se tenant non pas éloignés mais quelquefois fort près « des autels, accompagnent le sacrifice de toutes sortes de paroles funestes, et troublent l'âme des assistants par des mesures et des harmonies lugubres; en sorte que le chœur qui réussit le mieux à mettre

(1) M. Al. Maury, ouv. cité, t. II, p. 134.
(2) VII, p. 799.

« promptement toute la ville en larmes est celui qui remporte la vic-« toire. N'abolirons-nous pas un pareil usage (1)? » N'oublions pas cependant que cette révélation, faite pour nous inspirer un profond étonnement, ne s'applique qu'à la population tumultueuse d'Athènes, et qu'il est permis d'affirmer que rien de pareil n'a pu se produire parmi les Doriens, chez qui le respect de la règle était absolu.

Des passages mêmes qui viennent d'être rapportés, et d'un autre où Xénophon parle de signes favorables qui s'étaient manifestés après le chant d'un hymne (2), résulte la preuve que ces nomes formaient une partie obligée du culte. Nous voyons également que le chœur chantait d'autres prières, dont le choix paraît avoir été arbitraire. Les hymnes appelés *pæans* étaient consacrés au culte d'Apollon; ainsi qu'on l'a vu (ch. 10), le rhythme des chants de cette espèce était à cinq temps. Il y a lieu de croire que l'usage de ce rhythme pour les pæans remontait aux chants des anciens aèdes, qui, tous, étaient destinés aux temples de Delphes et de Délos (3). Tous les pæans commençaient par l'exclamation *ié* (ἰή). On appelait *oupygges* les hymnes qui se chantaient en l'honneur d'*Artémis* ou Diane; ceux du culte de *Dionysios* ou Bacchus étaient les *dithyrambes;* ceux qu'on chantait en l'honneur de *Déméter,* c'est-à-dire la terre personnifiée ou *Cérès,* s'appelaient *oulé* (οὖλοι), qui signifie *gerbes*, et commençaient par cette exclamation, *oulé, oulé* (4). On distinguait les hymnes des cantiques, auxquels on donnait le nom de *prosodies* (προσῳδία); ces cantiques se chantaient par le chœur pendant que les sacrificateurs faisaient rôtir les viandes du sacrifice. Il y avait des hymnes simplement chantés par le chœur; dans certains autres, le chant était uni à la danse (5). Dans les temps homériques, ces chœurs tournaient autour de l'autel du dieu en chantant et dansant, prenant

(1) *Ibid.*, p. 800.

(2) *De polit. Laced.*, c. 12.

La monographie de Sneedorff, *de Hymnis veterum Græcorum* (Copenh., 1786), n'éclaircit en rien ces questions. Sa critique appartient à l'ancienne école et n'est pas à la hauteur de ce qui s'est fait en Allemagne dans la première moitié du XIX° siècle.

(3) Pollux, I, c. 1, 26. On y trouve une distinction entre chanter les pæans et chanter les hymnes, παιᾶνα; ἀεῖσαι, ὕμνον ᾆσαι.

(4) Pollux, ibid. — Athénée, XIV, c. 3.

(5) M. Alf. Maury cite à ce sujet Athénée, livre XIV, c. 30, et la page 289, édition de Schweighæuser; mais il n'y a que 23 chapitres dans le quatorzième livre d'Athénée, et les pages de ce livre s'étendent de 613 à 664. Il y a sans doute là des fautes d'impression et des transpositions de chiffres qui, malheureusement, se trouvent en plusieurs endroits dans ce livre, d'ailleurs si remarquable et si digne d'un vrai savant.

leur direction par la droite, ce qui s'appelait *strophe*, et revenant par la gauche à l'endroit d'où ils étaient partis, ce qui se nommait *antistrophe*, puis, sans s'y arrêter, ils recommençaient un nouveau tour (1). Un poëte-musicien de Sicile, nommé *Tisias*, de la même époque, changea cet usage en terminant chaque évolution du chœur par une pause assez longue, pendant laquelle le chœur, tourné vers la statue du dieu, chantait une troisième partie de l'hymne ou du cantique, appelée *épode*. Cette station du chœur fit donner à Tisias, qui l'avait imaginée, le nom de *Stésichore* (2). Ce même poëte était imitateur d'Olympe et lui emprunta le nome *armatios* ou du char (3); circonstance qui suffit pour faire tomber la supposition du second Olympe et pour réfuter l'opinion d'Ottfried Müller, concernant le vieux chantre phrygien.

Quant à l'accompagnement de l'hymne par la lyre ou par la cithare, il paraît avoir été d'un usage habituel, car le nome est défini, par les anciens lexiques, un trope citharédique et mélodieux qu'on chantait vêtu de la robe longue et traînante appelée *stole* (4). Dans le culte d'Apollon chez les Doriens, il ne peut être question que de la lyre, qui appartient à l'île de Crète aussi bien qu'à la Thrace et à la Thessalie. Le nom de la cithare cité par Suidas et Photius, d'après Proclus, ne concerne que les temps postérieurs à l'établissement des Doriens dans le Péloponnèse; car cet instrument est asiatique, et son introduction dans l'Hellade ne peut être antérieure à Terpandre, c'est-à-dire à la 34e Olympiade, ou 644 ans avant notre ère. Il est donc certain que Chrysothémis, qui, le premier, obtint le prix de musique aux jeux Pythiques de Delphes, accompagna son chant de la lyre et non de la cithare. A l'égard de cet accompagnement, il est important de comprendre quelle était sa nature à l'époque reculée dont il s'agit : la lyre n'avait alors que quatre cordes et n'aurait pu même suivre à l'unisson un chant qui serait sorti de cette étroite limite : souvent donc, le chanteur ne se servait de l'instrument que pour se donner le ton et se le rappeler lorsqu'il pouvait croire que sa voix avait monté ou descendu. La manière de pincer les cordes avec un crochet, dans ces temps où régnait encore le génie mythologique, ne permettait de faire succéder les intonations des cordes qu'avec len-

(1) *Mar. Victorin.*, l. I, col. 2501, *edit. Putsch. Gram. lat.*
(2) *Idem, ibid.*
(3) Plutarque, livre cité, c. VII.
(4) Suidas et Photius, v. νόμος.

teur (1). Ce ne fut que dans la suite des siècles et par de très-lents progrès que les poëtes-chanteurs parvinrent à substituer l'action des doigts sur les cordes à l'usage du plectre qui, dans l'Hellade, paraît n'avoir jamais été abandonné d'une manière absolue, la plupart des peintures de vases grecs dont nous avons reproduit les figures d'instruments dans le dixième chapitre faisant voir le plectre dans la main droite du musicien pendant qu'il fait agir les doigts de la main gauche. Il est vraisemblable que le plectre faisait entendre les notes du chant, et que la main gauche exécutait les ornements et variations du thème dont parlent Platon et plusieurs écrivains postérieurs.

L'usage de la lyre dans les sacrifices, comme soutien du chant, ne peut être douteux chez les Doriens aux premiers temps du culte d'Apollon, de Diane et des Muses; mais il fut certainement remplacé plus tard par celui de la flûte double; car les débris de monuments qui ont été retrouvés, les bas-reliefs et les peintures qui ont pour objet des représentations de sacrifices religieux, ne nous montrent que des joueurs de flûte, sauf un petit nombre d'exceptions, au premier rang desquelles il faut placer la scène tirée d'un beau vase de la collection du Musée de Berlin (2), laquelle est la reproduction d'une frise du Parthénon. Un sacrifice panathénaïque y est représenté avec un chœur de chant, des joueurs de flûte et de cithare. Nous reproduisons à la page suivante ce monument important.

Il résulte du rapprochement de la frise du Parthénon et de la peinture de Berlin, ainsi que de l'analyse minutieuse à laquelle le savant Gerhard s'est livré, que la représentation du sacrifice panathénaïque, qui en fait le sujet, est un type très-ancien qui se reproduisait chez les populations pélasgiques et helléniques, non-seulement dans une disposition déterminée, mais avec les signes du chant de l'hymne. Gerhard dit à ce sujet : « Les signes du jeu et du chant, qui sur la « frise du Parthénon sont à peine visibles, sont exprimés, dans notre « tableau, devant les musiciens, en six lignes beaucoup plus claires et « perceptibles, bien qu'en caractères grecs inintelligibles (3). »

---

(1) Cette vérité a été bien comprise par M. C. De Jan (*de Fidibus Græcorum*), dans ce passage : *Inde ab Archilochi ætate fidicines nonnulli jam non voce, sed meris fidibus incipiebant canere*, etc. P. 18.

(2) *Etruskische und campanische Vasenbilder des Königlichen Museum zu Berlin, von Edouard Gerhard*. Berlin, 1843, gr. in-fol.

(3) *Etruskische und campanische Vasenbilder, etc.*, p. 6.

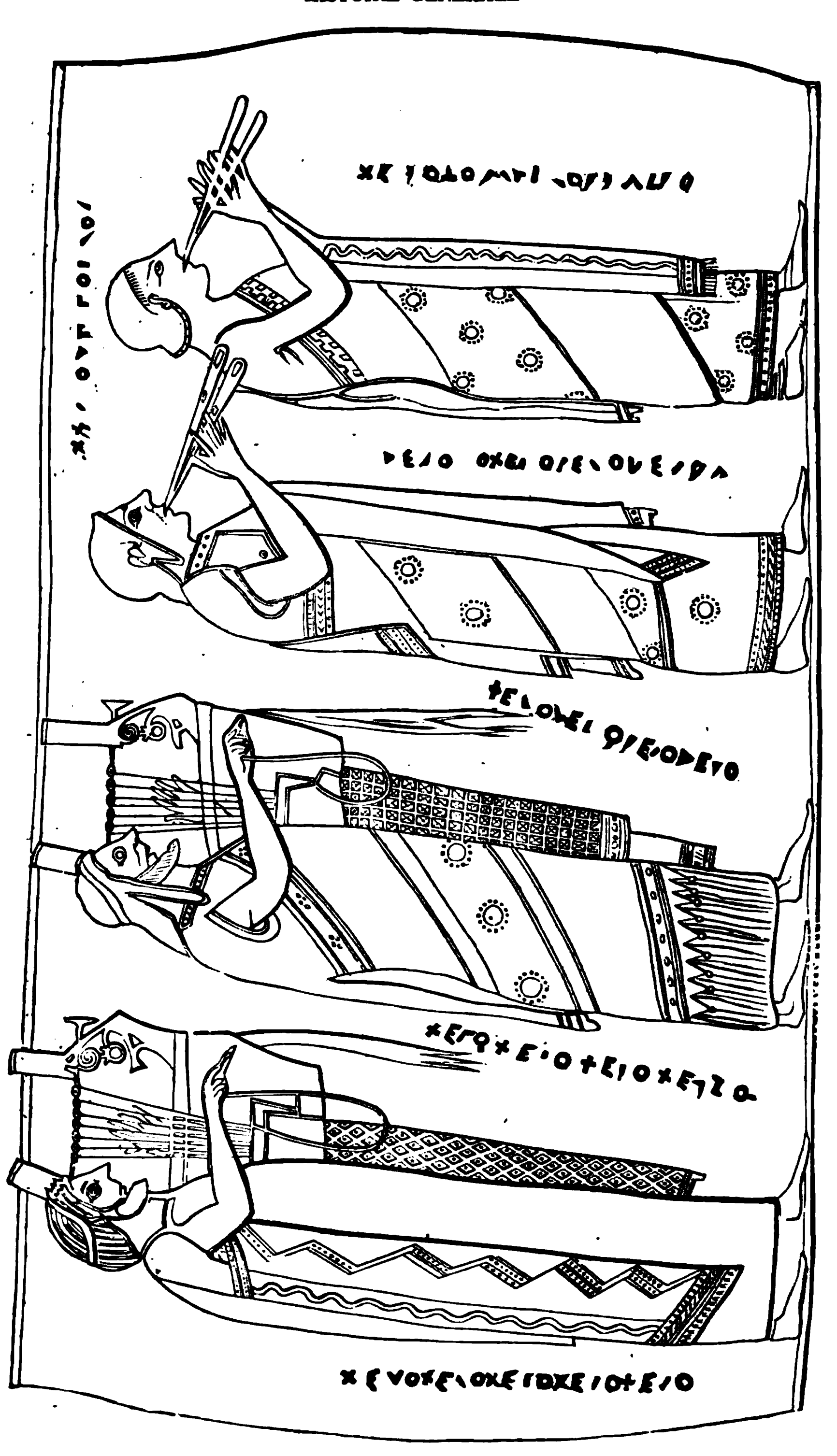


Fig. 42

Nonobstant les négligences nombreuses dans la formation des signes résultant du travail de l'artiste qui, vraisemblablement, en ignorait la signification, ou peut-être provenant d'accidents survenus dans les opérations de la cuisson du vase, il est de toute évidence que les quatre lignes verticales placées devant les musiciens se composent chacune des mêmes signes et dans le même ordre; signes dont quelques-uns sont mal formés et dont d'autres sont plus ou moins effacés. De leur identité résulte la démonstration d'un fait important pour la question de l'existence de l'harmonie chez les Grecs, que nous avons trai ée dans le onzième chapitre de ce livre; car la similitude de ce que doivent exécuter les quatre musiciens représentés dans la peinture du vase prouve que les instruments, quelle que fût leur nature et en quelque nombre qu'ils fussent, jouaient à l'unisson le chant des voix et n'y ajoutaient aucune harmonie. Pour peu qu'on ait étudié les peintures des vases antiques, on sait qu'un certain nombre de sujets mythologiques, héroïques ou historiques, se reproduisent souvent dans les plus beaux modèles; on peut donc supposer avec vraisemblance que le Parthénon d'Athènes, temple magnifique de Minerve, bâti par Périclès 444 ans avant notre ère et enrichi des chefs-d'œuvre de Phidias, offre la tradition d'un type très-ancien dans la procession panathénaïque de la célèbre frise de ce temple, détruit en 1647, par l'explosion d'un magasin à poudre, et que la peinture du vase de Berlin en est également une copie réduite aux proportions de l'objet. Il est regrettable que le délabrement des restes mutilés de cette frise ne permette pas de comparer les caractères de musique qui y étaient gravés avec ceux du vase.
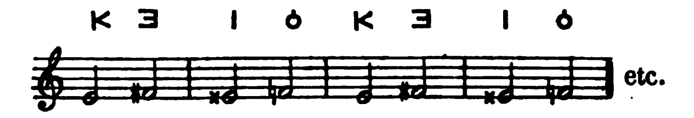
M. Gerhard dit que ceux-ci sont inintelligibles : son opinion à cet égard est une erreur qu'il aura puisée vraisemblablement dans les tables d'Alypius. Remarquons d'abord que les signes sont au nombre de quatre, lesquels se répètent constamment dans le même ordre, ce qui indique que le chant était une sorte de *litanie* assez analogue à celles qui ont passé, avec leur nom, de l'Église grecque dans le culte catholique romain. Par un examen attentif, on voit que ces quatre signes, appartenant à la notation instrumentale, sont le *cappa* (K), l'*epsilon* tourné de droite à gauche (Ǝ), l'*iota* (I) et l'*omicron* (O), avec un petit appendice supérieur qui n'est indiqué, d'une manière sensible, qu'au huitième signe et au dernier du premier citharède, en allant de droite à gauche. Le dernier *omicron* de la ligne placée devant le

second citharède est formé avec tant de négligence, qu'il représente un *phi* couché.

Si l'on essaye de rapporter ces quatre signes au système de notation attribué à Pythagore par Aristide Quintilien (1), lesquels sont à peu près identiques à ceux des tables d'Alypius, on verra que K répond à , Ǝ à , I à O, ó à .

Il n'y a dans ces éléments aucun moyen de composer un chant quelconque, et, comme le dit M. Gerhard, leur succession est inintelligible; mais il ne faut pas oublier que le sujet représenté remonte aux temps anciens, et que le style du dessin appartient aussi à une époque reculée. La notation musicale est donc de beaucoup antérieure à l'âge de Pythagore, et il est hors de doute qu'il en faut chercher l'explication dans l'antique système cité par Aristide Quintilien et que nous avons fait connaître (pages 29-30). Or, dans l'ancienne notation dont il s'agit, x ou K ou ≯ correspond à Ǝ ou E à ; ı ou I à , c'est-à-dire *mi* demi-dièse, ou son enharmonique formant l'intervalle de quart de ton entre *mi* et *fa;* enfin, O avec ou sans l'appendice répond à .

Ici nous avons une nouvelle démonstration de la très-haute antiquité du sujet et du chant noté sur le monument, puisqu'il appartient au genre enharmonique, le plus ancien de tous, et nous voyons que l'hymne, ou la litanie, était chanté de la manière suivante, sauf le rhythme, en raison de la nature des vers :



Enfin, nous acquérons une preuve nouvelle et certaine, par l'identité des notations placées près des quatre musiciens, que ces instrumen-

(1) Lib. I, p. 28, édit. Meibom.

tistes jouaient tous le même chant à l'unisson, et que leur accord était une simple *homophonie*.

Les Grecs avaient plusieurs litanies semblables à celle dont on vient de voir le chant : elles avaient toutes un refrain : l'une d'elles était la lamentation qui se chantait à l'occasion de quelque malheur; chaque verset était terminé par des exclamations telles que *alala* (ἀλαλά) répétées par les hommes, et *ololy* (ὀλολύ), par les femmes. Ils avaient aussi des chants lugubres et de deuil qui n'étaient pas liturgiques et ne se chantaient pas dans les temples. En général les chants religieux étaient ou de lentes invocations, toujours accompagnées de la lyre chez les Doriens jusqu'à leur arrivée dans le Péloponnèse, mais plus souvent soutenues par la flûte chez les Ioniens et les Éoliens. Les autres chants étaient des actions de grâces aux dieux; leur mouvement était plus animé. Le culte seul des Euménides était dépourvu du chant et du son des instruments; les prières s'y faisaient à voix basse.

Les auteurs de l'antiquité grecque ne nous fournissent pas de renseignements concernant la part qui était faite à la musique dans la célébration des mystères : on voit seulement, dans les *Bacchantes* d'Euripide, les Curètes et les Corybantes loués pour avoir institué les mystères d'Iacchus au son des flûtes et des tambours légers (1). D'autre part, Pausanias nous apprend que, dans les petits mystères d'Éleusis, il y avait des danses dans le sanctuaire et autour du puits de Callichore (2); il est donc à peu près certain que le rhythme de ces danses ne pouvait être déterminé que par le chant ou par le jeu des instruments. Toutes nos recherches pour trouver des informations plus précises sur ce sujet ont été sans résultat.

§ II.

Le chant et la danse en chœur chez le peuple. — Les chansons.

Les chants les plus anciens des populations grecques paraissent avoir eu pour principes les alternatives de bien et de mal qu'exerçait sur elles la nature, par ses phénomènes périodiques, et parfois par ses cataclysmes. La joie, la douleur, sont les deux caractères affectés à ces

(1) Eurip., *Bacch.*, v. 57 et suiv.
(2) Pausan., *Attique*, c. 38, § 6.

chants, qu accompagne presque toujours la danse, ou vive et pétulante, ou lente dans ses mouvements, et tenant plus de la mimique que de la danse véritable. Quelquefois même se mêlaient à ces chants certains souvenirs ou pressentiments mélancoliques, dans lesquels l'idée de la mort était dominante. Un de ces chants funèbres portait le nom de *linos* et avait pour refrain αἴλινος, *hélas linos!* Quelques érudits modernes ont cru que ce chant appartenait à la classe des *thrènes* (θρῆνοι), ou chants de funérailles, dont la plus ancienne mention est faite par Homère dans la description des honneurs funèbres rendus à Hector (1); cependant, si l'on s'en rapporte aux témoignages d'Hérodote et de Plutarque, ce chant, comme on l'a vu dans le premier livre de notre Histoire (t. Ier, p. 203), était le même que le *manéros* des Égyptiens, qu'on chantait à la fin des banquets, pour avertir les convives que la mort pouvait les saisir à chaque instant et qu'il fallait se hâter de boire et de se divertir. Nous avons fait voir en même temps que des usages semblables ont existé chez les Hébreux, les Phéniciens et les Romains; nous aurions pu ajouter que, chez nous-mêmes, les chansonniers ont répété cent fois dans leurs couplets, sous des formes différentes, des maximes telles que celle-ci: *Amis, buvons et jouissons du présent; qui sait ce que nous réserve l'avenir?* Ottfried Müller, s'appuyant de quatre vers de l'Iliade (2) dans la description du bouclier d'Achille, croit que c'était aux vendanges qu'on chantait le plus souvent le *linos*. « Chez Homère, dit-il, c'est un « enfant qui chante le *linos* d'une voix délicate et en s'accompagnant de « la cithare, comme c'était l'habitude pour ce chant. Les jeunes hommes « et les jeunes filles qui emportent les raisins du vignoble suivent « son chant, et avancent d'un pas mesuré et en proférant des acclama- « tions retentissantes, l'αἴ λίνε, sans doute. Le cri cependant qu'Homère « appelle ἰυγμός ne fut pas nécessairement un cri de joie; quiconque a « jamais entendu retentir de colline en colline le ἰυγμός des paysans « suisses, avec ses accents tristes et plaintifs, en conviendra aisé- « ment (3). » Il ne faut pas s'y tromper, ce n'était pas davantage un sentiment de joie qui faisait chanter le manéros chez les Égyptiens, à la fin des repas; car, pendant qu'on le chantait, on promenait autour de la table un cercueil contenant une momie. La pensée qui avait réglé cet usage

(1) *Iliade*, XXIV, v. 720-722.

(2) *Ibid.*, XVIII, v. 569-572.

(3) *Histoire de la littérature grecque* (traduction de M. K. Hillebrand), tom. Ier, p. 35.

était philosophique : elle avait pour but de rappeler aux assistants, au milieu des plaisirs, la fin inévitable de tous les êtres animés. Quant à l'origine du nom de *linos* donné par les Grecs au chant de deuil, nous avons fait voir (page citée) qu'elle est phénicienne, et que ce nom vient de *linah*, ou *hélinah* avec l'article, qui, dans cette langue sémitique, signifie *complainte, lamentation.* Linos, poëte-musicien mythologique, dont on croit que le chant grec retraçait la fin tragique, est un être fabuleux.

La Grèce ancienne et les populations de l'Asie Mineure possédaient un grand nombre de chants plaintifs, qui, tous, avaient pour objet une légende locale, ou le même mythe reproduit sous divers noms : c'est toujours un enfant ou un beau jeune homme mourant par un accident fortuit et le plus souvent par l'eau. Parmi ces chants, on remarque l'*Ialemos,* qui se chantait accompagné d'un chœur de danse mimique et retraçait une histoire analogue à celle de Linos. A Tégée, ville très-ancienne de l'Arcadie, on chantait une complainte appelée *Skephros.* Ce *Skephros* était un Tégéen qui fut tué par son frère *Limon*, pour avoir fait une révélation à Apollon contre lui (1). Chez les Béotiens, le cantique plaintif, accompagné de flûtes et de danse, était celui de Narcisse, qui périt en se précipitant dans la source où il voyait son image, dont il était épris. Chez les Lélèges de Lacédémone, la complainte avait pour objet la mort d'Hyacinthe, tué par le palet d'Apollon, en jouant au disque. Les Déliens chantaient également une lamentation, dont le sujet n'est pas connu. Des chants du même genre étaient en usage chez les Bithyniens, en l'honneur d'*Hylas*, un des Argonautes, qui se noya en puisant de l'eau dans un fleuve (2); chez les Mariandyniens, où les flûtes faisaient entendre le chant de *Bormos*, bel enfant qui, puisant de l'eau pour les moissonneurs, dans les ardeurs de l'été, disparut entraîné par les nymphes du ruisseau; enfin, chez les Phrygiens se chantait la complainte de *Lityerse*, roi des Célènes, qui, donnant l'hospitalité aux étrangers, obligeait ses hôtes à se joindre à lui pour couper ses blés, et qui, les voyant faiblir le soir, leur tranchait la tête avec sa faux et cachait leurs cadavres dans les gerbes. Hercule tua ce barbare et jeta son corps dans le Méandre. Il y a lieu de croire que tous ces chants ont eu pour modèles les *adonidies*, chants lugubres des Syriens et des Phéniciens,

(1) Pausanias, t. VIII, 53.
(2) Théocrite a fait de ce mythe le sujet de sa treizième idylle.

en usage dans la première période de la fête d'Adonis, et qui furent portés dans la Grèce par la colonie phénicienne conduite par Cadmus (1).

Les Grecs avaient des chants populaires de caractères différents exécutés au son des instruments et accompagnés de danse. Ainsi, en opposition aux *thrènes,* dont il vient d'être parlé, il y avait le chant joyeux de l'*hyménée.* Hésiode donne en quelques vers un tableau agréable de la scène où ce chant orchestique était exécuté. Des jeunes gens conduisent, sur un char *aux belles roues,* la fiancée vers son époux, tandis qu'on entend au loin le chant de l'hyménée et que des torches répandent la lumière sur le cortége. Des jeunes filles aussi gracieuses que belles entourent le char et entonnent le chant; elles sont suivies de chœurs joyeux, le premier de jeunes hommes guidés dans leur chant par la syrinx ou flûte pastorale, l'autre de jeunes filles dont la danse élégante et souple est réglée par les sons de la cithare (2). Dans les vers qui suivent ce tableau, le poëte fait la description d'une sorte d'orgie à la suite d'un festin. « D'un autre côté, dit-il, vient un groupe joyeux de « jeunes hommes précédé de flûtes, les uns se partageant entre la « danse et le chant, les autres se livrant aux éclats de rire; chacun « avance accompagné de son joueur de flûte; toute la ville est remplie « de plaisirs, de danses et de fêtes (3). » Cette description de chants et de danses en chœur accompagnés d'instruments divers a d'autant plus d'intérêt qu'il s'agit d'un âge très-reculé, Hésiode ayant vécu au moins huit siècles avant l'ère vulgaire.

Dans les temps très-anciens, le chant en chœur n'accompagnait que très-rarement le chœur dansant : en général le nom de chœur ne s'appliquait qu'aux réunions de danseurs; c'est en ce sens qu'on le trouve en plusieurs endroits des poëmes d'Homère; mais on y voit que ce chœur est toujours dirigé dans ses mouvements par un instrument auquel s'unit parfois la voix d'un chanteur. A ces époques reculées, les chœurs de danse n'exécutaient que ce qu'on nomme vulgairement la *danse en rond.* Formés en cercle autour du cithariste assis, les danseurs recevaient de lui leur impulsion. Suivant les expressions d'Homère et

(1) 1,580 ans avant l'ère chrétienne, ou 310 ans avant la guerre de Troie, suivant la chronique de Paros. L'admiration d'Otfried Müller pour l'originalité du génie hellénique lui fait repousser toutes ces provenances étrangères, dont MM. Lassen, Curtius et autres savants ont cependant démontré la réalité, dans ces derniers temps.

(2) Hésiode, *Bouclier d'Hercule,* v. 274-280.

(3) *Ibid.,* v. 281-285.

d'Hésiode, l'instrument était la grande cithare appelée phorminx, à l'exception de l'hymne à Hermès, attribué au premier de ces poëtes : là c'est la lyre qui est l'instrument du chanteur. Nous avouons que cette circonstance nous a conduit à douter depuis longtemps de l'origine homérique de ce poëme; car c'est un fait acquis à l'histoire, que la lyre appartient au nord de la Grèce dans les temps anciens, c'est-à-dire à la Thessalie, à la Piérie, à la Macédoine, à l'Arcadie et aux îles de Délos et de Crète; elle n'était connue alors ni dans le Péloponnèse, ni dans la Messénie, ni dans l'Argolide, ni même dans la Béotie; car c'est encore la cithare qui accompagne les odes de Pindare. Revenant à notre sujet, nous disons donc que, dans les anciens temps, le musicien qui guidait la danse chantait souvent seul, en s'accompagnant de la lyre ou de la cithare. Toutefois il y avait des exceptions, comme nous le voyons par la réforme de Stésichore, qui, entre les deux évolutions du chœur dansant autour de l'autel du temple de Délos, l'arrêta, et lui fit faire une station pour chanter l'épode de l'hymne. Au sixième siècle avant l'ère vulgaire, le chœur chantant était devenu une des formes nécessaires de la musique, mais ce fut surtout dans la tragédie qu'il acquit tout son développement. Au surplus, il est évident que le chœur dansant ne pouvait devenir le chœur chantant que dans un ordre alternatif.

Les *hyporchèmes* étaient les paroles des chants pour les danses mimiques qui s'exécutaient au son de la lyre, de la flûte et des instruments de percussion ou espèces de castagnettes appelées *crembales*. Athénée nous apprend (1) que la danse hyporchématique était la représentation aussi fidèle que possible, par les gestes et les attitudes, des actions et des sentiments exprimés par les paroles. Ces danses furent l'origine du drame. Parmi d'autres chants dansés étaient les *prosodiaques* et les *parthéniques* (2) ou chœurs de jeunes filles. Platon partage en deux classes tous les chants dansés en chœur; dans la première sont les danses sérieuses qui ont pour objet l'imitation des corps les mieux faits par des mouvements gracieux; dans l'autre sont les danses comiques qui imitent les corps difformes par des mouvements grotesques et ridicules. Le philosophe subdivise les danses sérieuses en danses militaires, appelées *pyrrhiques*, et en danses pacifiques, dont le nom était *emmélies* (3). Les paroles des chants répondaient au caractère des danses. Les Spar-

(1) Athen., I, p. 15.
(2) *Ibid.*, XIV, c. 7, p. 631.
(3) *Les Lois*, VII, p. 814-815.

tiates se distinguaient particulièrement dans les chœurs guerriers et dans les danses pyrrhiques, pour lesquels Thalitas et Alcman avaient composé des chants qui furent célèbres. Sparte avait aussi des emmélies et des parthénies pour les chœurs de jeunes filles. Dans quelques emmélies, les danseurs étaient nus : on donnait à celles-ci le nom particulier de *gymnopédies* (1).

Le culte de Dionysos ou Bacchus fut le dernier qui s'établit dans l'Hellade : il y était venu de l'*Asie Mineure* avec ses chœurs et ses danses furieuses, appelées *bacchanales ;* le chant qui lui fut originairement consacré était le *dithyrambe*, dont les caractères étaient l'enthousiasme, l'exaltation et même le délire occasionné par l'ivresse. Plus tard, ce chant fut perfectionné par Simonide, Lasus d'Hermione, Pindare, Mélanippide, Philoxène de Cythère, Phrynis et Timothée de Milet. A son origine, le dithyrambe était une simple et courte invocation suivie des exclamations du chœur, *évohé, évohé*, et répétée plusieurs fois; mais les grands poëtes-musiciens qui viennent d'être nommés en avaient fait une composition régulière et savante, bien que remplie d'enthousiasme et d'expressions hardies. Le dithyrambe se chantait en chœur, au moins dans son refrain, et se dansait. Son mode musical était le phrygien, et la flûte était l'instrument qui l'accompagnait, à l'exclusion de la cithare.

Pour compléter ce qui concerne les divers genres de chœurs de chant et de danse, nous aurions à considérer par quelles transformations le dithyrambe est devenu l'origine de la tragédie; mais nous réservons ce sujet pour le § IV de ce chapitre, et nous croyons devoir continuer l'examen de la musique populaire des Grecs par ce que nous avons pu recueillir sur les chansons de toute espèce à l'usage du peuple. Il y en eut de particulières aux divers États de la Grèce : on pouvait reconnaître dans les variétés de leurs caractères les différences des races et des fusions par lesquelles ces États s'étaient constitués définitivement. Ces différences consistaient, en premier lieu, dans les modes des chants; ainsi ceux de Lacédémone et d'une partie de la Thessalie avaient la tonalité dorienne; leur forme était simple, bornée à peu de sons dans le médium de chaque genre de voix et dépourvus d'ornements. A Athènes, au contraire, on reconnaissait les origines ionienne et éolienne de la po-

(1) Hérodote, VI, c. 67. — Pollux, IV, c. 14, § 102. — Hésychius et Suidas, voc. Γυμνοπαιδεία.

pulation par les tendances vers des formes plus gracieuses, par un goût naturel pour les fioritures et par la diversité des modes, dont parlent Platon et Aristote. Dans l'Arcadie, les chants avaient conservé une certaine rudesse pélasgique.

Les Grecs avaient aussi des chansons spéciales pour chaque corps de métier : les écrivains de l'antiquité citent celles-ci : la chanson des laboureurs, appelée *épimylios* (1); le *bucoliasme* ou chant des bouviers (2); la chanson des baigneurs (3); celle des tisserands, appelée *ailinos* (4), qui paraît avoir été la complainte de *Linos* dont nous avons déjà parlé. Le chant des ouvriers qui faisaient les étoffes de laine s'appelait *ioulos* (5); ceux des glaneuses ou faiseuses de gerbes, à la louange de Déméter ou Cérès, étaient nommés *Demetrouloi* et *callioulοi* (6). La chanson des ouvriers qui tournaient la meule était appelée *himoios* (7); il y en avait une aussi pour les boulangères (8). Aristophane nous apprend qu'il y avait un chant spécial pour les hommes qui tiraient de l'eau des fontaines pour le service des habitants (9); Pollux cite une chanson des matelots et rameurs (10) dont parle aussi Quintilien (11); enfin les nourrices avaient une chanson dont le nom n'était pas très-euphonique; elle s'appelait *katabaukaleseis* (12). Le petit peuple d'Athènes, espèce de *lazzaroni*, avait aussi une chanson spéciale nommée *émaios* (13). De tous ces chants populaires, aucun ne s'est conservé jusqu'à nous, à l'exception peut-être de la chanson du matelot, en grec moderne, que Fauriel a insérée dans son intéressante collection (14), et qui paraît être une tradition de l'antiquité dans les îles de l'Archipel. « C'est, dit Fauriel, un tableau de la naïveté la plus touchante, et du « coloris le plus vif des misères et des fatigues de la vie de matelot. »

(1) Athénée, XIV, c. 3, p. 619.
(2) *Ibid.*
(3) *Ibid.*
(4) *Ibid.*
(5) *Ibid.*
(6) *Ibid.*
(7) *Ibid.* — Hesych. voc. ἱμαῖος
(8) Athen., XIV, c. 3.
(9) Aristoph., *les Grenouilles*, v. 1332.
(10) Pollux, IV, c. 8, p. 56.
(11) Livre I, c. 11.
(12) Athen., XIV, c. 3.
(13) *Ibid.*
(14) *Chants populaires de la Grèce moderne* (Paris, 1825, t II, p. 1805).

Dans l'avant-dernier vers du texte se trouvent les expressions ἔα λέσα, et ἔα μόλα, ou εἶα λέσα, εἶα μόλα, qui ne peuvent se traduire que par une périphrase. C'est sur ces mots que roule le chant des matelots grecs, pour jeter et lever l'ancre : ἔα λέσα est le cri pour le premier de ces mouvements, ἔα μόλα celui du second. Coray a fait la remarque, dans une note de l'introduction de l'édition qu'il a donnée des *Æthiopiques* d'Héliodore (1), que ces cris remontent à la plus haute antiquité, où ils étaient proférés par les matelots. Fauriel remarque aussi qu'on trouve dans Aristophane εἶα μάλα, qui n'est autre chose que l'ἔα μόλα des Grecs modernes. Voici cette chanson, dont nous n'avons malheureusement pas la mélodie (2) :

« Celui qui a une fille à marier, et marier la veut, qu'il lui donne « plutôt pour mari un vieillard qu'un jeune matelot. — Harassé et mi« sérable, le matelot, s'il dîne, ne soupe pas ; s'il fait son lit, il ne dort « pas. — Oh ! qu'à plaindre est ce jeune garçon malade à la proue du « navire ! — Il n'a là ni mère pour le garder, pour le plaindre, ni « père, ni frère, ni sœur, ni personne au monde ; si ce n'est le capitaine « et le maître du vaisseau, qui lui disent : Or çà ! lève-toi, notre ma« telot, notre expert matelot, pour calculer le temps, pour que nous « entrions au port. — Lève-toi, me dites-vous, vous autres ; et moi, je « vous dis que je ne peux. — Tenez-moi du moins, pour que je me « lève ; mettez-moi sur mon séant. — Serrez-moi la tête avec deux, « avec trois mouchoirs, et ce mouchoir d'or de ma maîtresse, attachez« le-moi sur les joues. Apportez-moi ma triste carte. — Voyez-vous, « l'une en deçà, l'autre au delà, ces deux montagnes, qui ont le brouil« lard au sommet, et la brume au pied ? — Allez mouiller là ; il y a un « bon port. Jetez l'ancre à gauche, les amarres à droite, et la grande « ancre au sud. — Je prie le capitaine et le maître du navire de ne « point m'enterrer à l'église, ni dans un monastère ; mais au bord du « rivage, tout en bas dans le sable, afin que j'entende le cri des mate« lots quand ils aborderont. — Adieu, mes compagnons, adieu, toi, « maître du navire ; et adieu, vous aussi douces chansons que je disais, « en levant, en baissant l'ancre. — Il ne parle plus ; ses yeux s'étei« gnent : il ne voit plus. »

Aristoxène, livre quatrième d'un *Traité de musique* que nous n'avons
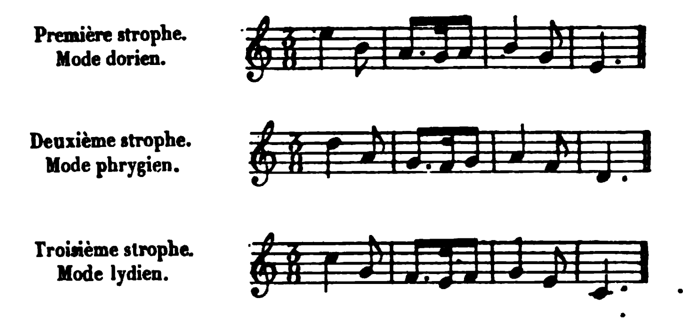
(1) Paris, 1805.
(2) Pour le texte grec, voir le livre de Fauriel, à l'endroit cité.

plus (1), dit que les femmes de l'antiquité chantaient une chanson intitulée *Calyce*, dont Stésichore était l'auteur. Le sujet de ce chant était l'amour d'une fille de même nom pour le jeune Enathle. Elle avait invoqué Vénus pour qu'elle touchât le cœur de celui qu'elle aimait et pour qu'il l'épousât; mais, son vœu n'ayant point été exaucé, elle se précipita du haut d'une roche. On voit que ce chant était une complainte semblable au *Linos*. On ne la chantait plus au temps d'Aristoxène.

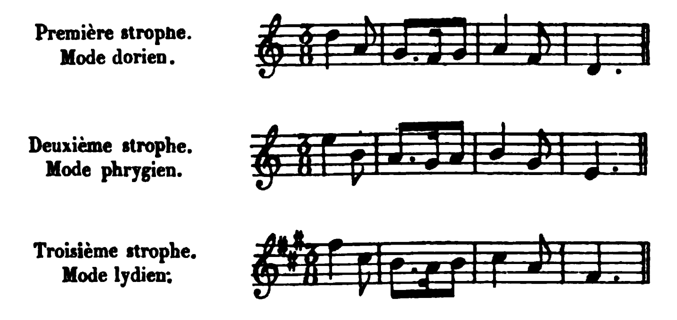
Les airs de flûte, partie essentielle de la musique populaire des Grecs, étaient de deux sortes, à savoir, ceux qui étaient chantés à l'unisson avec l'instrument et ceux qui étaient dansés. Dans la première classe, on cite l'*apothétos*, les *élégiaques*, le *comarchios*, le *schœnion*, le *cépionien*, le *ténédien* et le *trimélès* (2). Plutarque et Pollux (3), qui nous fournissent le nom de l'*apothétos*, ne disent rien de son caractère; on sait seulement que son auteur était un ancien poëte-musicien, contemporain de Terpandre. Les *élégiaques* étaient, sans aucun doute, des airs qui s'ajustaient à la poésie des élégies. On ne sait rien sur le *comarchios*, dont le nom ne se trouve dans aucun des anciens lexiques. La composition du *schœnion* ou *chœnion* (χοινίων) était aussi attribuée à Clonas; son nom a fait penser à quelques critiques que son caractère devait être doux et gracieux. *Cépion*, élève de Terpandre, avait donné son nom au *cépionien;* c'est tout ce qu'on sait de cet air de flûte. Quant à l'air appelé *ténédien*, ce n'est pas sous cette forme qu'il est indiqué par Plutarque, dans les manuscrits de son Traité de musique: cet air y est appelé *Deios* (Δεῖος); mais ce mot, comme le dit M. Volkmann (4), n'a aucun sens. Burette a proposé de lire *ténédios* (ténédien) parce que l'île de Ténédos, dans l'Archipel, fut autrefois célèbre par ses joueurs de flûte. M. Volkmann a admis cette correction dans son édition de l'ouvrage de Plutarque. Quoi qu'il en soit, on ne sait rien concernant le caractère particulier de cet air. Il n'en est pas de même pour l'air appelé *trimélès*, lequel était aussi attribué à Clonas. Il était partagé en trois strophes: la première se chantait et se jouait dans le mode dorien, la seconde, dans le phrygien, et la troisième, dans le lydien. C'est de ces trois variétés de modes que l'air avait pris son nom de *trimélès*. Si l'air remontait en effet à l'âge de Clonas et de

(1) Athén., XIV, c. 3.
(2) Plutarque, *De mus.*, c. 4.
(3) IV, c. 9, sect. 65, c. 10, sect. 79.
(4) *Plutarchi de musica; Comment. ad cap.* IV, p. 69.

Terpandre, les modes étaient alors classés par espèces d'octaves; d'où l'on doit conclure que les trois strophes se succédaient dans cet ordre :



Mais si, suivant toute probabilité, à cause des changements de modes inusités dans les très-anciens temps, l'air *trimélès* appartenait à l'époque des treize modes d'Aristoxène, les trois strophes de cet air durent se succéder dans l'ordre suivant :



Les airs de flûte destinés à la danse et qui n'étaient pas accompagnés par le chant se présentent en assez grand nombre chez quelques écrivains grecs; mais nous ne les connaissons guère que par leurs noms. Les plus connus sont le *comos*, danse animée à la fin des repas et banquets; le *bucoliasme*, danse lente et champêtre, le *gingros*, danse mélancolique; le *tétracomos;* l'*épiphalle*, danse obscène; le *chorios;* le *callinique*, le *polémique*, l'*hédycomos*, danse dont tous les mouvements étaient gracieux, le *sicinnotyrbé*, le *thyrocopique* ou *crousithyre,* le *cnismos* et le *mothon*. Il y avait d'autres airs de danse accompagnés de chant, tels que l'*ociasme*, qui se dansait dans les fêtes de Proserpine, la *danse persique*, le *phallicon*, variété de l'*épiphalle* et qui se dansait aux fêtes de Bacchus. La *victoriale* était la danse des fêtes d'Her-

cule. On avait aussi le *colabrismos*, la danse de Thrace et la danse de Carie, le *baucisme*, danse lascive qui tirait son nom de celui du danseur qui l'avait inventée, et d'autres du même genre, appelées *bactriasme*, *apocine* et *aposisis*. Plusieurs danses étaient particulières à certains États, à certaines villes; ainsi la *dipodie* et la *bibasis* étaient des danses lacédémoniennes; il y en avait d'autres particulières aux Athéniens et aux Béotiens. Les *hécatérides* et les *thermastrides* étaient des danses très-animées : la danse des femmes seules était appelée *eclactisma*. Enfin, il y avait des *danses nautiques*, ainsi appelées parce qu'elles étaient dansées par les matelots.

§ III.

La musique théâtrale. — Le chœur.

Le chœur dithyrambique, mélange de poésie, de musique instrumentale et vocale ainsi que de danse, ce chœur, dans lequel la passion allait jusqu'à la violence, fut l'origine du chœur tragique. N'ayant eu dans l'origine d'autre objet que le culte de Bacchus, il arriva, par diverses modifications, à porter la même exaltation dans la louange d'autres dieux et de héros de la mythologie. De ces transformations naquirent les *chœurs héroïques*, qui, plus tard, prirent le nom de *chœurs tragiques*, quand, au lieu de la génisse ou du taureau qui avaient été les prix du dithyrambe, on y substitua le bouc, appelé *tragos* dans la langue grecque. Hérodote attribue cette transformation aux habitants de Sicyone et dit qu'ils instituèrent les chœurs tragiques pour perpétuer le souvenir des malheurs d'Adraste (1). Nonobstant cette autorité, l'opinion générale attribue à Thespis, poëte né près d'Athènes, au bourg d'Icarie, la conception du chœur tragique. Quoi qu'il en soit de cette origine, ce qu'on ne peut contester à Thespis, c'est l'idée de l'acteur, d'abord unique, qui dialoguait avec le chœur (2). Nul doute donc à ce sujet : le chant du chœur dithyrambique fut la première base de la tragédie; cela

(1) Hérodote, V, c. 67.

(2) Cette invention de Thespis se réalisa dans la 61e olympiade, ou 536 ans av. J.-C. Les marbres de Paros fixent à l'année 535 la représentation de l'*Alceste* de ce poëte. Les autres tragédies de Thespis dont nous avons les titres sont *les Jeux funéraires de Pélias*, *les Prêtres*, *les Jeunes Grecs*, et *Panthée*.

explique la persistance des grands poëtes tragiques de la Grèce à conserver, dans leurs créations dramatiques, cet élément antique et populaire qui, dans nos idées modernes sur l'illusion théâtrale, nous paraît si contraire à la vraisemblance scénique et même parfois absurde, par exemple, dans la scène de l'*Agamemnon* d'Eschyle, où Clytemnestre, après le meurtre de son époux, s'applaudit de son crime, et, dans le dialogue qui s'établit entre elle et le chœur, dévoilé sans pudeur ses sentiments intimes et son amour pour Égisthe. Une telle scène serait impossible dans une tragédie moderne; mais, les conditions du théâtre athénien étant données, elle n'en était pas moins d'une grande beauté. Au premier aspect, on a peine à comprendre qu'un seul acteur ait pu développer avec le chœur les diverses situations d'une action dramatique; mais il ne faut pas oublier que Thespis fut aussi l'inventeur des masques tragiques en toile, et que l'acteur unique, sous ces masques divers, jouait les différents rôles, et dialoguait avec le chef du chœur, jusqu'à ce que le chant de ce chœur remplît l'intervalle pendant lequel l'acteur allait se préparer à paraître comme un autre personnage. La danse du chœur, dont le caractère principal était mimique, occupait aussi l'attention des spectateurs pendant l'absence de l'acteur. Thespis lui-même avait réglé les danses du chœur en rapport avec le sujet du drame mythologique représenté. On voit, dans les *Guèpes* d'Aristophane (1), qu'on dansait encore, de son temps, les anciennes danses de Thespis, dont on ne jouait plus les pièces. Ainsi qu'on le voit, l'élément lyrique conservait, dans les ouvrages de Thespis, une importance plus grande que l'élément dramatique.

Phrynichos, d'Athènes, qui succéda immédiatement à Thespis, et dont le premier ouvrage fut représenté dans la 67e olympiade (2), n'est aussi qu'un acteur dans ses drames, du moins dans ceux qui précédèrent l'entrée d'Eschyle dans la carrière de poëte dramatique. On a dit que Phrynichos avait été le premier qui introduisit des rôles de femmes dans ses pièces, notamment dans *les Phéniciennes*, *la Prise de Milet* et *les Danaïdes* (3); mais il ne faut pas oublier qu'il ne parut jamais de femmes sur les théâtres grecs; les rôles féminins furent toujours joués par des hommes. Au surplus l'assertion manque d'exactitude, puisque

(1) V. 1479.

(2) 512 ans av. J.-C.

(3) Ch. Magnin, *les Origines du théâtre moderne*, p. 38, d'après Suidas, voc. Φρύνιχος.

Thespis avait fait auparavant représenter une *Alceste*. Le talent de Phrynichos se montra particulièrement dans les combinaisons de la danse (l'orchestique), la poésie lyrique et la musique. Ses tendances étaient vers l'expression pathétique, dans laquelle il réussissait mieux que dans les sentiments énergiques. Le chœur avait toujours dans ses ouvrages, comme dans ceux de Thespis, la part la plus importante; mais il en varia les effets en le divisant et faisant entrer ses diverses fractions en opposition, comme dans les *Phéniciennes*, où paraissaient d'un côté ces jeunes filles gémissant sur la mort de leurs parents, et de l'autre le chœur des nobles Perses.

N'ayant point à faire ici l'histoire de la poésie dramatique grecque, et n'en parlant que pour la part qu'y prenait le chœur, nous passons à l'examen de ce qu'il est dans les tragédies d'Eschyle, sur lesquelles nous n'avons plus de conjectures à faire, puisque nous les avons sous les yeux. Mais, avant de nous livrer à cet examen, il est nécessaire de faire connaître l'organisation matérielle du théâtre ancien, afin de faire comprendre au lecteur les différences essentielles des conceptions dramatiques de l'antiquité et des nôtres, et bornant toutefois ce que nous en dirons aux choses les plus importantes.

Ainsi que nous l'avons déjà dit, la tragédie grecque n'a pas, comme le drame moderne, l'illusion pour objet : l'agitation passionnée de la vie n'entre pas dans son programme; elle est éminemment poétique plutôt que dramatique; elle s'accommode de conventions et du respect de certaines formes antiques qui nous paraîtraient incompatibles avec l'intérêt scénique. Son point de vue est l'idéal, le merveilleux. Le théâtre n'était pas un besoin de tous les jours pour les Athéniens, qui, seuls entre les Grecs, connurent ce genre de divertissement et l'admirent, non sans opposition. Les tragédies nouvelles n'étaient représentées qu'aux fêtes de Bacchus appelées *grandes dionysiaques;* aux *lénées*, autres fêtes de Bacchus, et aux *petites dionysiaques*, on jouait des tragédies anciennes: en dehors de ces solennités, il n'y avait point de représentations dramatiques à Athènes.

Le costume des personnages de la tragédie ne ressemblait ni à celui d'aucune classe de la population, ni à ce que nous voyons dans l'art plastique des Grecs; ce costume était particulier aux fêtes de Bacchus : il consistait en longs vêtements rayés de couleurs éclatantes qui tombaient jusqu'aux talons, et en manteaux de pourpre jetés sur les épaules. Hercule lui-même ne paraissait sur la scène que vêtu de cette manière.

Les chœurs rivalisaient aussi de magnificence par le luxe de leurs vêtements, qui fut une cause de ruine pour certains citoyens, comme on le verra plus loin, où il sera traité de l'institution de la *chorégie*. Ces chœurs, représentant toujours des personnages d'un ordre inférieur aux hautes classes, n'avaient que la taille des hommes ordinaires; mais on croyait, dans ces temps anciens, qu'il n'en devait pas être ainsi des dieux et des héros dont les vicissitudes étaient le sujet du drame : leur taille et leur extérieur dépassaient de beaucoup les proportions de la nature humaine, par l'effet des *cothurnes* ou chaussures tragiques, de l'*oncos*, ou masque de dimensions plus fortes que la tête humaine, et des accessoires par lesquels on rembourrait les bras, les jambes, la poitrine et le ventre. Lucien se moque agréablement de l'extérieur grotesque des acteurs ainsi affublés (1). Il en résultait que leurs mouvements étaient roides, guindés, et que le jeu de la physionomie, si important pour l'expression des passions, qui sont le fond et le mobile de nos drames, n'existait pas dans les représentations de la tragédie antique. Il ne faut pas oublier que les espaces immenses de théâtres faits pour toute la population libre d'une ville et le grand nombre d'étrangers attirés par les fêtes dionysiaques exigeaient d'autres moyens d'effet que ceux qu'on emploie dans nos salles de spectacle. Si, pendant tout le développement du sujet de la scène, la physionomie des personnages restait invariable, il y avait cependant un moyen d'en changer l'aspect dans l'espace d'un acte à un autre, par les substitutions de masques divers.

Suivant l'opinion de quelques auteurs grecs, les masques avaient pour avantage de donner plus d'intensité à la voix; les dispositions intérieures de ces accessoires peuvent avoir été, en effet, favorables à l'émission du son de la voix; cependant il ne faut pas oublier que les ouvrages d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide ne furent pas représentés avec la déclamation parlée, mais bien avec la déclamation chantée et rhythmée dont les intonations étaient réglées par la flûte. Or le son de la voix chantée a une grande supériorité d'intensité sur la voix parlée. Il se peut aussi que les Grecs aient fait des études spéciales de l'émission de la voix pour la porter au loin. Des théâtres construits en pierres, comme celui que Périclès avait fait élever à Athènes, et qui devait contenir les seize mille citoyens de cette ville,

---

(1) *De saltat.*, c. 27.

un certain nombre de femmes et beaucoup d'étrangers, exigeaient des conditions particulières de sonorité pour obtenir partout une perception nette de la parole. Les anciens étaient plus instruits sous ce rapport que les modernes, car non-seulement on n'entend pas les paroles dans nos salles un peu vastes, mais des chœurs et des orchestres de trois à quatre mille exécutants ne parviennent pas à faire arriver la sonorité de leur masse au quart de l'étendue du palais de cristal de Sydenham, près de Londres.

Les tragiques grecs, ne se proposant de représenter la réalité matérielle qu'autant qu'elle était une nécessité absolue pour le développement du sujet dans le cours de l'ouvrage, avaient réduit les décors, les accessoires et les machines à la plus grande simplicité possible. Le *Prométhée* d'Eschyle offre seul d'assez grandes difficultés, à cause du chœur ascendant des *Océanides*. L'unité de lieu est, dans leurs ouvrages, presque sans exception. A quelque point de vue qu'on examine la tragédie grecque, les qualités dominantes qu'on y découvre sont le caractère de la grandeur et la simplicité de la forme. Ainsi que nous l'avons dit précédemment, elle intéresse l'histoire de la musique par son chœur permanent.

On a dit qu'Eschyle diminua beaucoup l'étendue des morceaux exécutés par le chœur dans la tragédie (1); cependant le développement des chants dans son *Agamemnon* et dans les *Suppliantes* a des proportions considérables. Ayant substitué le dialogue aux simples *monodies* de Thespis, Eschyle, sans aucun doute, a donné à l'action du drame un intérêt plus vif qu'elle n'avait avant lui; mais le chœur n'en a pas moins, dans ses ouvrages, une grande valeur lyrique. La forme métrique du chœur consiste en strophes et antistrophes qui se suivent par couples, et les épodes forment la conclusion de la seconde partie du chant entier, appelée *parodos* (entrée du chœur). Pour en donner un exemple, on voit, dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, que les épodes, placées en apparence au milieu du chant choral, terminent la *parodos*, composée d'anapestes et d'une strophe, antistrophe et épode en rhythmes dactyliques. Puis vient la première station (*stasimon*), composée de cinq strophes et antistrophes en mètres trochaïques et logaédiques. Nous avons fait voir (pages 191-193) que ces mètres répondent aux mesures ternaires de la musique. La mesure musicale de la première

(1) Philostr., *Vit. Apoll.*, lib. VII; c. II, p. 244.

strophe et antistrophe, dans cette partie du chœur de l'*Agamemnon*, se présente sous la forme suivante (1).

L | L | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | L ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – Λ ‖ 1-2.

– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – Λ ‖ 3.

– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | L ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – Λ ‖ 4-5.

– ⏑⏑ | – ⏑⏑ | – ⏑⏑ | – ⏑⏑ | L | L ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – Λ ‖ 6-7.

Les autres strophes et antistrophes, ayant le même mètre, suivent la même mesure. Pour répondre au caractère noble, élevé de ces strophes, le mouvement de la mélodie a dû être modéré. Il nous paraît utile de rapporter ici la traduction entière de ce morceau, afin de faire connaître au lecteur, qui ne serait pas familiarisé avec la tragédie grecque, quel était l'emploi du chœur dans les séparations d'actes, ou avant le commencement de l'action. Le chœur est ici composé de vieillards d'Argos qui, comme toute la population de ce royaume, attendent avec inquiétude des nouvelles du siége de Troie. Dix ans se sont écoulés depuis le commencement de cette guerre. Le chœur vient de rappeler le sacrifice fait par Agamemnon de sa fille Iphigénie sur l'autel de Diane, pour faire cesser le vent du nord qui retenait la flotte des Grecs sur les rivages de l'Aulide, et les prédictions funestes de Calchas pour l'avenir d'Argos. Puis le chœur continue en ces termes :

« Jupiter! qui que tu sois, si ce nom t'agrée c'est sous ce nom que

(1) σ. α. Ζεῦς, ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὐτῷ φίλον κεκλημένῳ,
Τοῦτό νιν προσεννέπω.
Οὐκ ἔχω προσεικάσαι πάντ' ἐπισταθμώμενος,
Πλὴν Διός, εἰ τόδ' ἐμᾶς ἀπὸ φροντίδος ἄχθος χρὴ βαλεῖν ἐτητύμως.
ἀ. α. Οὐδ' ὅστις πάροιθεν ἦν μέγας, παμμάχῳ θράσει βρύων,
Οὐδὲ λέξεται πρὶν ὤν (*).
Ὃς δ' ἔπειτ' ἔφυ, τριακτῆρος οἴχεται τυχών.
Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν.

(*) Le texte de Dindorf est ici : οὐδὲν ἂν λέξαι πρὶν ὤν, nous ignorons si quelque manuscrit a guidé M. H. Schmidt (*Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen*, p. 150) pour le changement dans lequel nous l'avons suivi, mais son texte est plus régulier pour le mètre

« je t'implore ! J'ai beau réfléchir, me perdre dans mes pensées, il n'est « qu'un dieu qui puisse soulager l'homme du fardeau des vaines in- « quiétudes : c'est Jupiter. Celui qui le premier régna sur le monde (1), « ce dieu jadis plein d'une irrésistible force, que pourrait-il faire ? Son « empire a passé ! Celui qui grandit ensuite (2) a trouvé son vainqueur ; « il s'est évanoui ! Mais qui chante à Jupiter, avec l'élan de l'enthou- « siasme, un hymne d'espérance, verra son vœu tout entier s'accom- « plir. C'est Jupiter qui guide les mortels dans la route de la sagesse ; « c'est lui qui a porté cette loi : la science au prix de la douleur. Même « pendant le sommeil le remords distille dans nos cœurs ; même malgré « nous quelquefois, la sagesse pénètre en nous, présent du dieu qui « s'assied sur le trône auguste de la toute-puissance.

« Lui-même, le chef des vaisseaux de la Grèce ne murmurait pas « contre le devin ; il cédait aux coups du sort. Cependant l'inaction « dévorante pesait aux peuples de l'Achaïe, retenus en face de Chalcis, « sur les rivages orageux de l'Aulide ; cependant le vent soufflait du « Strymon (3) ; les vents du retard funeste, de la famine, du naufrage, « de la dispersion, ruine des navires et des agrès, cause de l'oisiveté « prolongée qui desséchait le fleur des Argiens. Mais Calchas, au nom « de Diane, proposa aux chefs un remède plus fatal que l'affreuse tem- « pête ; et les Atrides, à ses accents, frappèrent la terre de leurs « sceptres, et ne purent retenir leurs larmes.

« Malheur cruel ! s'écrie le roi des rois, si je désobéis ! Cruel encore, « si j'égorge ma fille, l'ornement de ma maison ; si les flots du sang de « la vierge immolée à l'autel de Diane souillent les mains paternelles ! « Des deux côtés je ne vois qu'infortune : puis-je, déserteur de la flotte, « trahir mes alliés ? Ils le désirent de toute leur âme, ce sacrifice qui « doit apaiser les vents, le sang de ma fille ! Ils le font sans crime : c'est « le gage de la victoire !

« Mais Agamemnon subit le joug de la nécessité ; son âme change ; « ce dessein barbare, criminel, impie, il l'a conçu ; il ne recule plus « devant l'odieux forfait. Ainsi sont entraînés les mortels par cette con- « seillère de la honte, la démence, source fatale de tous les maux ! Il eut « le courage de devenir le bourreau de sa fille pour venger dans les

(1) Uranus.

(2) Saturne.

(3) Le vent du Nord : le Strymon était un fleuve de Thrace.

« combats l'enlèvement d'Hélène, pour ouvrir la route à ses vaisseaux; « et les chefs, dans leur rage belliqueuse, ne furent touchés ni de la « jeunesse de la vierge, ni des prières, ni des plaintes qu'elle adressait « à son père. Lui-même, après l'invocation sainte, le père ordonne aux « ministres du sacrifice de la saisir comme une chèvre, de la déposer « sur l'autel, enveloppée de ses voiles, la tête pendante. Par son ordre, « on ferme la bouche de la victime, un frein arrête ses cris, les impré- « cations qu'elle lance contre sa famille. Son sang coule et rougit la « terre; ses regards percent du trait de la pitié l'âme des sacrificateurs. « Elle est belle comme une belle peinture. On dirait qu'elle va parler « encore. On se croirait aux jours où elle chantait dans les splen- « dides festins de son père, où la voix de la vierge sans tache charmait « l'existence fortunée d'Agamemnon.

« Ce qui suivit, je l'ignore, je n'en parle pas: mais l'art de Calchas « n'est pas un art trompeur; et la justice, par les coups déjà frappés, « nous fait comprendre ceux qu'elle prépare. — Mais à quoi bon s'in- « quiéter de l'avenir, puisqu'on ne peut l'éviter? Pourquoi s'affliger « avant le temps? L'avenir se conformera certainement aux oracles. « Puisse-t-il être heureux! C'est le plus cher désir des seuls gardiens, « des seuls défenseurs qui restent aujourd'hui dans Argos (1). »

Tel était l'emploi du chœur lorsqu'il ne dialoguait pas avec les personnages de la scène. Il était alors grave, solennel, ou exprimait des alarmes et des accents de pitié sur le sujet du drame. Mais, dans certaines scènes tragiques et pathétiques, il acquérait une grande force dramatique par la puissance de l'unisson de ses voix. Le lecteur pourra juger de l'effet que devait produire le chœur dans des situations semblables par le fragment suivant d'une scène du même ouvrage d'Eschyle. La situation est celle-ci : les cris d'Agamemnon égorgé par Clytemnestre ont frappé le chœur de stupeur; il délibère sur ce qu'il y a à faire après un pareil événement; alors paraît Clytemnestre, et la scène dont il s'agit commence.

Clytemnestre. « Tout à l'heure j'ai longuement parlé, et comme il « convenait à la circonstance : maintenant je ne rougirai point de dé- « mentir mon premier discours. Comment, sans le mensonge, préparer « la ruine d'un ennemi qui semble nous être cher? Comment l'enve- « lopper d'un réseau fatal dont nul effort ne peut le dégager? Il y a

(1) Traduction de M. Alexis Pierron.

« longtemps que j'avais perdu la bataille; il y a longtemps aussi que « je méditais ce nouveau combat : l'ennemi a été vaincu ; il est tombé, et « moi je suis restée debout. J'avais tout préparé, j'en dois convenir ; il ne « pouvait ni fuir ni défendre sa vie. Je l'enveloppai, comme on fait les « poissons, dans un filet sans issue : c'était un riche voile, mais un « voile de mort. Deux fois je le frappe, deux fois il pousse un cri plain- « tif; la force l'abandonne, il tombe. Tombé, un troisième coup l'achève, « et Pluton, le gardien souverain des mânes, a vu ses vœux comblés. « La victime expire, les convulsions de la mort font jaillir le sang de « ses blessures, et la rosée du meurtre tombe en noires gouttes sur « moi, rosée aussi douce à mon cœur que l'est pour les guérets la pluie « de Jupiter, dans la saison où l'épi sort de l'enveloppe. Voilà ce qui « s'est passé : vous que je vois en ces lieux, vieillards d'Argos, parta- « gez ou condamnez ma joie, peu m'importe; je m'applaudis de mon « action. S'il était permis de verser des libations sur un cadavre, c'est « ici surtout qu'il serait juste de remercier les dieux : cet homme avait « comblé d'exécrables horreurs la coupe des Pélopides, et c'est lui-même « qui l'a bue au retour. »

Le chœur. « Nous admirons l'impudence de ton langage. Une femme « insulter ainsi à son époux !

Clytemnestre. « Vous me prenez pour une femme sans résolution ; « mais, quand je vous prends à témoin de ce que j'ai fait, mon cœur « ne tremble pas. Louange ou blâme, tout ce que vous direz de moi « m'est égal. (*Montrant le cadavre d'Agamemnon.*) Voilà Agamemnon, « mon époux ; voilà la main qui l'a tué. L'ouvrage est d'un bon artisan. « J'ai dit. »

Le chœur. « O femme ! quel mets, production de la terre, quel breu- « vage puisé dans les mers, avait donc troublé tes sens ? Oser accom- « plir l'affreux sacrifice ! T'exposer aux imprécations de tout un peuple ! « — Tu as renversé ton époux, tu l'as égorgé : objet de la haine des « citoyens, tu vivras dans un éternel exil. »

Clytemnestre. « Tu décernes contre moi l'arrêt du bannissement ; « tu me charges de la haine des citoyens, des imprécations populaires, « et tu n'as nul reproche pour cet homme. Lui, il a estimé la vie de sa « fille à l'égal de celle d'une brebis, alors que les troupeaux à la riche « toison abondaient dans ses pâturages ; il a immolé sa propre enfant, « le fruit bien-aimé de mes entrailles : et c'était pour charmer les vents « de la Thrace ! N'était-ce pas lui qu'il fallait bannir ? Mais non, c'est

« mon action qui enflamme ton zèle, c'est pour moi seule que tes juge-
« ments sont sévères. Hé bien ! tes menaces me trouvent préparée.
« Combattons ! si tu es vainqueur, c'est à moi d'obéir ; mais si le ciel
« en décide autrement, le malheur sera pour toi la tardive mais efficace
« leçon de la sagesse. »

LE CHŒUR. « Ton cœur est plein d'audace ; l'orgueil éclate dans tes
« discours ; le carnage t'a enivrée ; la fureur trouble ton âme. Mais le
« sang dont les gouttes souillent ton visage, ce sang doit être vengé.
« Oui, les tiens t'abandonneront à ton sort, et ta mort sera le prix de
« la mort d'un époux. »

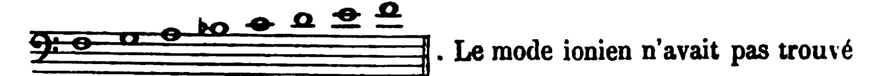
La scène continue ainsi. On voit que le chœur devient, dans les situations émouvantes, un véritable personnage dramatique. Quelquefois, comme dans les *Euménides* d'Eschyle, il acquiert une importance considérable dans l'action. Le génie de Sophocle, qui perfectionna les formes de la tragédie, déjà si belles dans les œuvres d'Eschyle, en a tiré des scènes d'une grande beauté. Il n'en est plus de même chez Euripide : dans plusieurs pièces de ce poëte tragique, les chants du chœur ne sont que du remplissage d'entr'actes, n'ayant pas de rapport avec le sujet de l'action dramatique.

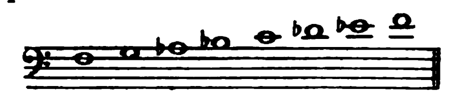
Le débit des acteurs de la tragédie grecque paraît avoir été une sorte de récitatif entremêlé de phrases d'une mélodie plus mesurée, lorsque le mètre de la poésie avait une régularité rhythmique en rapport avec la symétrie de la mesure musicale. Dans les tragédies d'Euripide, le chant des personnages prend des développements lyriques beaucoup plus étendus que dans celles d'Eschyle et de Sophocle : ces morceaux sont de véritables airs d'opéra. C'est surtout dans les dernières pièces du poëte que se rencontrent ces monodies : les critiques littéraires lui ont fait à ce sujet des reproches qui n'ont point à trouver place ici, et Aristophane en a fait des parodies plaisantes (1). Euripide eut, pour mettre en relief cette partie brillante de sa poésie, son ami, Céphisophon, acteur qui paraît avoir été le grand ténor ou baryton de son temps. Quant au chœur, quand il ne dialoguait pas avec les personnages de la scène par ses phrases courtes d'un ou deux vers, comme, par exemple, dans *les Sept Chefs contre Thèbes* d'Eschyle, l'*Ajax*, le *Philoctète* et autres pièces de Sophocle, son chant était toujours rhythmique et régulièrement musical.

(1) Aristoph., *les Grenouilles*.

Nous sommes informés par Plutarque que les modes employés dans la déclamation et dans le chant de la tragédie étaient le dorien, le mixolydien, le lydien et l'ionien (1). On ne peut douter que le choix du mode n'ait été déterminé par le sujet du drame et par le caractère de la poésie; car la première année de la 70° olympiade (500 ans av. J.-C.), dans laquelle commença la carrière d'Eschyle comme poëte tragique, appartient encore au temps où les modes étaient classés par espèces d'octaves. A ces modes s'appliquait probablement déjà le principe de la transposition qui, un peu plus tard, fut employé de la manière la plus large et la plus uniforme dans les treize modes du temps d'Aristoxène. Ces modes déterminaient, par leurs conformations, des caractères différents d'expression; ainsi, le dorien, transposé un ton plus bas (comme cela se fit dans le système des treize modes), a un caractère noble et sévère; c'est celui-ci : . Ce mode était parfaitement convenable pour des chants tels que celui des strophes et antistrophes du chœur d'*Agamemnon*, dont il a été parlé ci-dessus. Quant au mode mixolydien, qui, d'après Plutarque, avait un caractère éminemment pathétique et propre à la tragédie, sa forme était celle-ci : . Les relations de quinte mineure et de quarte majeure, qui se voient dans cette gamme, pouvaient donner lieu à des accents pathétiques dans certaines phrases que nous pouvons supposer avoir eu de l'analogie avec cet exemple : . Le mode lydien des sept espèces d'octaves était majeur comme notre ton d'*ut;* sa gamme était donc celle-ci : , mais la nature même de ce mode la destinant aux choses qui exigeaient de l'éclat et du brillant, il y a lieu de croire qu'on lui rendait, par la transposition, la place qu'il avait occupée dans les six modes primitifs des temps les plus anciens, et que sa gamme était celle-ci :

(1) De Mus., c. XVI, XVII.


. Le mode ionien n'avait pas trouvé de place dans le système tonal des sept espèces d'octaves, mais il n'existait pas moins à Athènes et dans l'Asie Mineure. Ce mode, dont la gamme était mineure, avait un caractère d'expression mélancolique; sa gamme était probablement celle-ci :



car c'est sous cette forme qu'elle est dans la tonalité des treize modes.

Il ne nous est pas parvenu de document authentique qui fasse connaître quels instruments étaient en usage dans l'accompagnement du chant des tragédies, et nous sommes obligé de nous renfermer à ce sujet dans le cercle des conjectures. Que la flûte n'ait point été bannie de la tragédie, dont l'origine était le dithyrambe bachique, et qui n'était représentée que pendant les fêtes de Dionysos, cela est non-seulement vraisemblable, mais certain, puisque, dans le dénombrement des flûtes, nous avons vu des instruments de cette espèce appelés *tragiques*. Ces flûtes tragiques étaient-elles ainsi nommées à cause d'une construction particulière pour leur donner une sonorité exceptionnelle, nécessaire pour le grand espace où elles devaient se faire entendre? Y en avait-il autant que de modes usités dans les chants de la tragédie? Enfin, en quel nombre étaient-elles dans l'accompagnement du chœur? Nous n'avons aucun moyen de répondre à ces questions. Il est également incertain si la flûte ou la cithare donnaient les intonations de la déclamation aux acteurs, bien que la cithare semble avoir dû être préférée pour cet emploi, la cithare et la lyre ayant toujours été les instruments du poëte et du rhapsode dans le chant de la poésie. Nous venons de nous servir de l'expression de *donner les intonations*, ce qui semble indiquer que l'instrument ne jouait pas toujours pendant la déclamation accentuée de l'acteur; telle est en effet notre opinion. Nous croyons qu'il n'y avait d'exception à cet égard que dans les *monodies*, qui étaient de véritables chants pendant lesquels la cithare suivait la voix de l'acteur note à note, en se conformant au rhythme de la forme métrique.

Au temps d'Eschyle, les *choreutes*, ou chanteurs du chœur des tragédies, étaient au nombre de douze; Sophocle l'éleva jusqu'à quinze, mais il ne dépassa jamais cette limite, à l'exception des *Euménides*, où

le chœur fut composé de cinquante choreutes. L'effet en fut si émouvant, au réveil de ces furies, que des femmes avortèrent parmi les spectateurs, et que des enfants moururent de frayeur. L'organisation du chœur tragique était faite par un chef appelé *chorége*, lequel était désigné par les archontes parmi les citoyens riches ou aisés. Cette dignité était une lourde charge pour ceux sur qui elle tombait, car ils devaient fournir de leur bourse tout l'argent nécessaire pour les costumes, souvent magnifiques, des choreutes et pour leur instruction musicale. Ces charges pouvaient être imposées de deux années l'une. Les plaidoyers des grands orateurs attiques sont remplis de renseignements sur cette institution de la choragie qui prouvent que la charge de chorége était ruineuse. Lysias établit qu'un de ses clients avait dépensé 5,000 drachmes (1) pour deux chœurs de tragédie, et donne, dans un autre discours, la note curieuse des frais payés par une seule personne pour des emplois de chorége; le total est une somme énorme. Le sixième plaidoyer d'Antiphon a aussi pour objet les charges de la choragie (2), et Démosthène lui-même est obligé d'aborder ce sujet dans son discours contre la loi de Leptine (3); enfin, Antiphane dit, dans une comédie intitulée *le Soldat :* « Vous êtes dans une grande « illusion si vous croyez posséder quelque chose d'assuré dans la vie : « un impôt vous enlève vos épargnes, ou bien un procès inopiné « les dissipe; nommé stratége, vous êtes abîmé de dettes; chorége, il « ne vous reste que des haillons, pour avoir fourni au chœur des habits « couverts d'or (4). »

Les obligations du chorége, outre la dépense pour les vêtements du chœur dans les spectacles tragiques, comiques et satiriques, consistaient aussi à diriger ces chœurs pour l'action dramatique, ainsi que les chœurs lyriques composés d'hommes, d'enfants, de danseurs *pyrrhi-*

(1) Lysias, *Pro Aristoph. bonis*, pp. 642, 643.

(2) Antiph., *Orat. XVI.*

(3) Demosth., *Advers. Lept.*

(4) Athén., III, c. 23.

Pour démontrer que les dépenses des choréges n'étaient pas aussi ruineuses qu'on serait tenté de le croire, d'après l'énumération des charges faite par Lysias, dans la cause d'Aristophane, Bœckh a fait des calculs qui paraissent justes, par la différence de l'intérêt du capital, qui était de 12 pour cent à Athènes, tandis qu'il n'est que de 5 pour cent environ chez les peuples modernes (v. Bœckh, *Économie politique des Athéniens*, liv. III, ch. XXII); cependant il ne faut pas oublier que les contemporains trouvent eux-mêmes ces charges accablantes.

quistes, cycliques, et de joueurs de flûte ou *aulètes*. Après avoir rassemblé les membres du chœur, par le pouvoir que lui conférait la loi, il le faisait instruire par un maître également versé dans la poésie et dans la musique, appelé *chorodidascalos*, lequel était payé par lui. Ces maîtres étaient désignés par le sort, suivant ce que nous apprend le plaidoyer d'Antiphon cité précédemment. Le chorége devait choisir le maître chargé d'enseigner la danse aux choreutes et le chant aux chœurs d'enfants. L'obligation à l'égard de ceux-ci était accompagnée d'assez grandes difficultés, les parents ayant de la répugnance à confier leurs enfants au chorége, par la crainte de la séduction qui, chez les Grecs, ne respectait aucun sexe. Les choréges étaient parfois obligés d'employer la menace et la force pour vaincre cette résistance. Les services du chœur n'étaient pas plus gratuits que ceux des acteurs, bien que le contraire ait été avancé (1); on payait le peuple de l'Attique pour chanter, danser et courir (2). Le chorége nourrissait le chœur pendant qu'on l'instruisait; il devait fournir des aliments de choix, propres à donner de la force à la voix, et des breuvages étaient préparés pour le cas où les répétitions du chœur se prolongeaient. Ces répétitions se faisaient dans la maison du chorége, ou dans une autre, louée par lui pour cet usage. Enfin, il devait faire à ses frais des vêtements dispendieux ornés d'or, pour tout ce personnel, des couronnes d'or, des masques pour le spectacle, et tous les accessoires. Les dépenses n'étaient pas les mêmes pour les chœurs de toute espèce; un chœur tragique coûtait plus cher qu'un chœur de comédie, parce qu'il fallait, pour les costumes de la tragédie, beaucoup d'or, de pourpre et d'autres choses d'un prix élevé. Un chœur de joueurs de flûte était aussi payé à plus haut prix qu'un chœur de chanteurs. La récompense d'un chorége, pour tant de soins et de dépenses, consistait à être couronné lorsque, dans une lutte des chœurs, le sien était vainqueur.

§ IV.

La musique dans les banquets.

L'usage de la musique dans les repas des Grecs remonte à la plus haute antiquité : nous le trouvons établi au temps d'Homère dans

(1) Wolf, avant-propos au discours de Démosthène contre la loi de Leptine, p. XCIII, note.
(2) Xénophon, *Rép. d'Ath.*, I, 13.

l'Odyssée. Parlant des prétendants à l'hymen de Pénélope, réunis dans le palais d'Ulysse, il signale le chantre Phémius, ancien serviteur du roi d'Ithaque, assis au milieu d'eux dans leurs festins, et obligé, par nécessité, de chanter et de faire résonner les cordes de sa cithare (1). Dans un autre chant de l'immortel poëme, Ulysse, échappé du naufrage et devenu l'hôte d'Alcinoüs, roi des Phéaciens, est assis à sa table et entend, à la fin du repas, le chantre divin Démodocus, comblé par les Muses de leurs faveurs, chanter la dispute que lui-même soutint contre Achille, sous les murs de Troie, et la joie qu'en ressentit Agamemnon, parce qu'il y avait vu l'accomplissement d'un oracle qui avait prédit la chute de la cité phrygienne (2). Les chants de ces poëtes-musiciens, si aimés à la cour des princes et des héros, dans ces temps anciens, étaient toujours accompagnés de la lyre ou de la cithare. Toujours assis au nombre des convives, ils étaient comblés d'éloges, de mets choisis et de présents. Souvent leurs poétiques paroles et leurs mélodies devenaient le thème de danses figurées qui, plus tard, furent appelées *hyporchématiques*. La danse fut en effet, dans l'antiquité la plus reculée, un des plus beaux ornements des splendides banquets. « Après qu'ils eurent « (les prétendants) apaisé la faim et la soif, ils ne songèrent plus qu'au « chant et à la danse, qui sont l'ornement des festins (3). » Et dans le quatrième livre du même poëme se trouve cet autre passage : « Tandis « que dans la splendide demeure de Ménélas, ses voisins et ses amis se « livraient à la joie (des banquets), un chantre divin chantait en jouant « de sa cithare, et deux *cubistitères,* s'avançant aux sons de sa voix, « dansèrent au milieu des convives (4). »

L'usage de la musique et de la danse dans les repas des riches ne fut point abandonné après que les gouvernements républicains eurent succédé aux monarchies. Les peintures des vases grecs représentent des scènes où l'on voit les convives couchés sur des lits autour de la table, et des chanteurs jouant de la cithare ou des joueurs de flûte : quelquefois la lyre ou la cithare passait de main en main et chacun des convives chantait à son tour en s'accompagnant de l'instrument. L'art d'en jouer était considéré comme le complément nécessaire d'une bonne éducation. On sait que Thémistocle, ayant été forcé d'avouer qu'il

(1) Homer., *Odyss.*, I, v. 153-155. — Ibid., v. 325-327.
(2) *Ibid.*, VIII, v. 73-82.
(3) *Ibid.*, I, v. 150-153.
(4) *Ibid.*, IV, v. 15-19.

n'avait pas ce talent, la considération dont jouissait ce grand citoyen en fut diminuée. Plus tard, lorsque, par l'influence des musiciens de l'Ionie, Mélanippide, Phrynis, Philoxène et Timothée de Milet, la musique eut été transformée et que, le goût des ornements multipliés s'étant répandu généralement, l'exécution devint plus difficile sur les instruments, l'on n'eut plus que des artistes pour la musique pendant le repas. Un passage d'Athénée fait voir quelle était alors l'habileté relative des musiciens; il s'agit d'un certain citharède nommé *Amoïbée :* « On appela « le musicien; il entra, but un coup, prit sa cithare et nous fit tant de « plaisir, que nous admirions également, et la rapidité du jeu de sa ci- « thare, et l'accord harmonieux de sa voix. Pour moi, il me semble ne « le céder en rien à l'ancien Amoïbée, qui demeurait à Athènes, et « qui, selon ce que dit Aristias dans son livre sur les citharèdes, « habitait près du théâtre. Il ajoute que, lorsque cet Amoïbée sor- « tait de chez lui pour aller chanter, *il gagnait un talent attique dans* « *sa journée* (1). »

Aux plus beaux temps de la Grèce (2), les chants des repas, comme tous ceux de la vie civile, étaient conformes à la gravité des mœurs. Ce furent d'abord des hymnes en l'honneur des dieux et des héros (3); mais dans la suite on se relâcha de cette sévérité, et l'on en vint par degrés aux chansons joyeuses, presque toujours accompagnées de danse. Un ancien usage des Grecs, qu'on retrouvait naguère chez quelques peuples modernes, particulièrement chez les Anglais, consistait à faire enlever la table après le festin et apporter ce qu'on appelait *la seconde table,* laquelle était chargée de fruits, de pâtisseries et de vins. Ce moment était le plus agréable du banquet. C'est alors qu'on faisait entrer les danseurs. Le poëte comique Antiphane disait, dans une de ses pièces : « Ensuite il fit entrer un chœur de danse, avec la seconde table, qui « était chargée de toutes sortes de pâtisseries. » Un autre auteur dit aussi : « As-tu jamais entendu parler de la vie heureuse? Eh bien! de- « mande-la; tu l'obtiendras certainement : tu auras des gâteaux, du vin « excellent, des galettes de sésame, des parfums, une couronne, une « joueuse de flûte et la danse (4). »

---

(1) Athen., c. 4. Si c'était le petit talent, sa valeur était de 4,200 francs : il y a probablement de l'exagération dans cette somme gagnée par l'artiste dans un seul jour.

(2) Le cinquième siècle avant l'ère vulgaire.

(3) Athen., XIV, c. 9.

(4) *Ibid.*, c. 11, 12.

Les vainqueurs couronnés dans les jeux Olympiques et autres étaient souvent fêtés dans des banquets donnés en leur honneur et dans lesquels leur victoire était chantée par les poëtes-musiciens les plus renommés de la Grèce. Les odes de Pindare, composées à l'occasion de ces triomphes, ont été chantées en chœur dans ces fêtes agonistiques et accompagnées par la danse, ainsi que le dit lui-même le poëte dans plusieurs de ces hymnes. « Cithare d'or, trésor commun d'Apollon et des Muses « à la noire chevelure, la danse, qui commence la fête, obéit à tes ac- « cents; le chant est docile à ton signal, quand sous ta corde vibrante « retentit le prélude de l'hymne qui conduit les chœurs (1). » C'est ainsi que le poëte commence le chant à Hiéron d'Etna, vainqueur à la course des chars. Dans un autre, il dit : « Les festins veulent un esprit tran- « quille; grâce au bienfait de la poésie, la victoire grandit comme une « jeune plante; près de la coupe, la voix s'enhardit. Que le mélange se « fasse; que le cratère, rempli jusqu'aux bords, nous annonce le com- « mencement du festin; qu'on verse la liqueur généreuse du raisin « dans les coupes d'argent que ses cavales glorieuses remportèrent un « jour à Chromios de Sicyone la sainte..... (2). » Les chants de Pindare, destinés d'abord à célébrer des triomphes d'un moment, à faire résonner l'écho d'une simple salle de festin, ont néanmoins, par la valeur que donne le génie aux moindres choses, traversé les siècles et défient aujourd'hui les ravages du temps. Lui-même a eu le pressentiment de sa gloire, car il s'écrie, dans une de ses immortelles inspirations : « O ma douce cithare, hâte-toi de composer sur une harmonie ly- « dienne (3) un hymne qui plaise à jamais aux îles d'OEnone et de « Chypre, où Teucer, le fils de Télamon, règne dans l'exil, tandis « qu'Ajax possède Salamine, royaume de ses pères (4). »

Sous les rois grecs de la seconde époque, les banquets dégénérèrent en orgies ou en monstrueuses folies; mais rien n'égale en ce genre les extravagances d'Alexandre après ses conquêtes en Orient. Déguisé en dieu et même en déesse, il se donnait en spectacle aux peuples et à son

(1) Pindare, *Pyth.*, I, str. 1.

(2) *Idem*, *Nem.*, IX. Traduction de M. Sommer.

(3) Sur le mode lydien. Tous les interprètes français ont traduit *sur des accords lydiens*, prenant ἁρμονία dans le sens de l'harmonie moderne. Nous avons prouvé que les auteurs grecs de traités de musique entendent par ce mot la tonalité d'un mode. Λυδίᾳ σὺν ἁρμονίᾳ signifie donc *avec sa tonalité lydienne*.

(4) Pind., *Nem.*, IV, v. 71-77.

armée. Charès, cité par Athénée (1), rapporte, dans ses *Histoires d'Alexandre*, les détails suivants sur le repas de ses noces avec une des filles de Darius :

« Alexandre fit préparer quatre-vingt-douze lits dans une salle pour « lui et ses compagnons; chaque lit était orné comme pour un jour « de noces et avait coûté vingt mines d'argent : les pieds de celui du « roi étaient d'or. Il admit à ce banquet tous les étrangers qui lui « étaient unis par un lien particulier d'hospitalité et les fit coucher « en face de lui et des autres époux. Il donna place, dans une enceinte « découverte, aux chefs de l'armée de terre et de mer, aux députés « des villes et aux simples voyageurs. La salle du festin était magnifi- « quement décorée et garnie de draperies précieuses sur une tenture « de pourpre à fond d'or. Le pavillon qui couvrait cette salle « était soutenu par des colonnes de vingt coudées, revêtues de lames « d'or et d'argent et enrichies de pierres précieuses. Les parois « intérieures étaient tendues de tapisseries brochées d'or qui repré- « sentaient des animaux et dont le bas était garni de baguettes « d'or et d'argent. L'enceinte découverte avait quatre stades de tour. « On fit ce repas de noces au son des trompettes, comme lorsque « Alexandre offrait un sacrifice, pour que toute l'armée en fût instruite. « Ces fêtes durèrent cinq jours. On y fut servi par un grand nombre « de barbares, de Grecs et d'Indiens. Il y eut une foule de faiseurs de « tours très-habiles, tels que Scymnos de Tarente, Philistide de « Syracuse et Héraclite de Mitylène. Après eux se montra le rhapsode « Alexis de Tarente. Il y eut aussi des citharistes qui jouèrent sans ac- « compagnement de voix, entre autres, Cratinos de Méthymne, Aristo- « nyme d'Athènes, Athénodore de Téos. Au contraire, Héraclite de « Tarente et Aristocrate chantèrent en s'accompagnant de la cithare. « Denys d'Héraclée et Hyperbolus de Cyzique chantèrent au son des « flûtes; après eux parurent des aulètes ou joueurs de flûte qui com- « mencèrent par l'air en usage aux jeux Pythiens; puis on entendit « successivement, et soutenus par des chœurs, Timothée, Phrynichus, « Céphisias, Diophante, et Évius de Chalcis. Depuis ce jour, les ar- « tistes dionysiaques, appelés *Dionysocolaces*, reçurent le nom « d'*Alexandrocolaces*, comme si Alexandre, par les nombreux présents « qu'il leur fit, était devenu leur dieu. Ce changement de nom plut à

(1) Athen., XII, c. 9.

« Alexandre. On représenta aussi des tragédies dans cette fête : les « acteurs furent Thessalus, Athénodore et Aristocrite. Les comédies « furent jouées par Lycon, Phormion et Ariston. Enfin, Phasimèle se « fit entendre sur la harpe égyptienne. Les couronnes que les députés « des villes et quelques particuliers offrirent en cette occasion à Alexan- « dre furent estimées quinze mille talents (1). »

Les successeurs de ce conquérant, ces Lagides et Séleucides, ces rois d'Égypte et de Syrie, la plupart débauchés sans pudeur, dont les noms sont affublés de sobriquets qui semblent avoir été dictés par l'ironie, et parmi lesquels se trouve un Antiochus *Épiphane*, c'est-à-dire *illustre*, qu'un historien a transformé avec beaucoup de sens en *Épimane*, *insensé*, tous ces mauvais princes ont aussi porté à l'excès le luxe et la prodigalité dans les festins, où figurent toujours la musique et la danse. Dans cette musique ne restait rien de l'ancien caractère du chant hellénique : les joueurs de cithare, de flûte, et les chanteurs grecs étaient devenus des musiciens asiatiques; ils renchérissaient sur leurs modèles et étouffaient les mélodies sous l'abus d'ornements de tout genre dont les traditions sont restées dans le chant de l'Église grecque. L'exagération en toute chose, qui se produit toujours aux temps de décadence, avait passé dans l'usage des instruments chez les rois de Syrie et d'Égypte. Jamais on n'entendait dans leurs palais la voix d'un poëte-chanteur accompagnée par sa cithare; les effets de masse étaient seuls recherchés, moins peut-être pour les impressions qui en résultaient, que pour l'éclat dont la cour s'environnait : il fallait que le maître eût sous les yeux cinquante citharistes, autant d'aulètes ou joueurs de flûte, de chanteurs et de danseurs. On sait que, dans un grand cortége de fête égyptienne, sous le règne d'un Ptolémée, six cents citharèdes se trouvèrent réunis en un seul corps : l'aspect en était imposant; mais l'effet sonore, en plein air, fut à peine remarqué.

§ V.

La musique dans les jeux publics de la Grèce.

Les Grecs avaient établi, dans un but religieux et commémoratif, des concours de divers genres dont le retour était périodique; on leur don-

(1) Environ quatre-vingt-dix millions de francs.

nait les noms de *jeux Olympiques, Pythiques, Néméens* et *Isthmiques*. Les jeux Olympiques, qui furent les plus célèbres et attirèrent des spectateurs de toutes les parties de la Grèce, avaient été, suivant la tradition, institués par Hercule, et n'eurent d'abord pour objet que la course et la lutte. Cet Hercule n'était pas le fils d'Alcmène, mais un dactyle ou prêtre de Cybèle au mont Ida. Il avait quatre frères, avec lesquels il alla s'établir en Élide. Ce fut là qu'il proposa à ses frères de s'exercer à la course, et de donner au vainqueur une couronne d'olivier. En souvenir de cette institution, le même exercice fut répété par la suite, à des époques non régulières, et l'on y ajouta la lutte et le saut, et plus tard le palet et le jet du javelot. Ces cinq objets des concours furent appelés le *pentathle*. Dans la suite, les courses de char devinrent une des luttes les plus brillantes des jeux Olympiques. Après plusieurs interruptions plus ou moins prolongées, les jeux Olympiques furent définitivement rétablis le 18 juillet 776 avant l'ère chrétienne : on les célébra dès lors de quatre ans en quatre ans. C'est alors seulement qu'on commença à compter par *olympiades* pour fixer la chronologie des événements politiques et autres. Les jeux se célébraient à Olympie, dans l'Élide, où se trouvait un temple magnifique de Jupiter, avec la statue du dieu, ouvrage célèbre de Phidias : leur durée était de cinq jours. La fête commençait par un sacrifice à Jupiter; le second jour était rempli par le concours du pentathle et par les courses à pied; le troisième, par le pancrace et la lutte; le quatrième, par la course des chars, et le dernier, par la course de chevaux. Une foule prodigieuse d'habitants de toutes les parties de la Grèce se réunissait à Olympie pour jouir du spectacle de ces fêtes, pendant lesquelles toutes les affaires étaient suspendues.

Il n'y avait pas de concours de musique dans les jeux Olympiques, à l'exception de celui des trompettes, dont il sera parlé tout à l'heure; mais, pendant le combat du pentathle, la flûte animait les athlètes par le rhythme d'un hymne pythique, spécialement consacré à cet usage. Il y avait à Olympie un nombre immense de statues d'athlètes vainqueurs dans les jeux et autres : près de celle de Pyrrhus était un cippe qui existait encore au temps de Pausanias, et sur lequel était représenté en bas-relief le joueur de flûte Pythocrite de Sicyone, avec cette inscription : *A la mémoire de Pythocrite, surnommé Callinique, aulète* (1). Ce

(1) Πυθοκρίτου Καλλινίκου μνᾶμα τοῦ αὐλητᾶ. Pausan., V, II, c. 14.

monument lui avait été consacré parce qu'il avait joué six fois de son instrument aux jeux Olympiques, après avoir été couronné seul à six pythiades consécutives.

« On voit dans l'Altis, dit Pausanias, près de la porte qui conduit au « stade, un autel qui ne sert que pour les sacrifices; mais il est d'usage « que les trompettes et les hérauts s'y placent pour disputer le prix de « leur art (1). » Ce concours ne fut institué qu'à la 96e olympiade (396 ans avant J.-C.) (2). Le premier qui obtint le prix de la trompette aux jeux Olympiques fut Timée d'Élis (3). Son compatriote Cratès en eut un dans la même année, pour son habileté sur le cornet (4). Archias d'Hybla, en Sicile, fut aussi vainqueur sur la trompette dans trois olympiades consécutives (5). Les concours de cet instrument ne furent point interrompus après leur premier établissement, car Athénée nous apprend que le fameux trompettiste Hérodore de Mégare fut vainqueur dix fois de suite aux jeux Olympiques : suivant Pollux, ses triomphes furent au nombre de quinze. Ces écrivains ajoutent que, dans une même année, cet Hérodore fut couronné dans les quatre jeux sacrés, c'est-à-dire les Olympiques, Pythiques, Néméens et Isthmiques (6). Les trompettes n'étaient pas employées dans la musique grecque; cet instrument était celui des hérauts et des *crieurs* publics, qui, non-seulement donnaient les signaux pour les luttes des athlètes dans les jeux et proclamaient leurs succès, mais annonçaient aussi la paix ou la guerre : ils donnaient le signal des sacrifices et imposaient le silence dans les cérémonies religieuses. Les jeux Olympiques cessèrent d'être célébrés dans l'année 400 de l'ère vulgaire, et l'on cessa aussi de compter par olympiades après la quatrième année de la deux cent quatre-vingt-quatorzième.

Les jeux Pythiques, qui tenaient le second rang dans l'ordre des jeux sacrés, se célébraient à Delphes, de quatre en quatre ans. L'époque précise de la première institution de ces jeux est inconnue, car on ne doit pas tenir compte de la tradition mythologique qui les faisait établir par Diomède, à son retour du siége de Troie. A leur origine, ils

(1) Pausan., V. i, c. 22.
(2) *Ibid.*
(3) Ἀναγραφή. Olymp. ad Calc. Chron. Euseb.
(4) Pollux, IV, c. 12, s. 92.
(5) P. Corsini, *Fasti Attici Olymp.*, 96.
(6) Pollux, IV, c. 11, s. 89.

eurent pour objet spécial un concours de poésie religieuse et chantée, avec accompagnement de la lyre. On sait que les premiers poëtes-musiciens qui obtinrent le prix furent les aèdes Chrysothémis, Philammon et Thamyris. Dans la troisième année de la quarante-huitième olympiade, les Amphictyons établirent d'autres prix pour le chant accompagné de la flûte et pour la flûte seule (1). Céphallon obtint le prix du chant accompagné de la cithare; celui du chant accompagné de la flûte fut décerné à Échembrote, Arcadien, et celui de la flûte seule à Sacadas, d'Argos. Ce même Sacadas remporta aussi la victoire dans les deux pythiades suivantes. Après lui, ce fut Pythocrite de Sicyone qui fut couronné six fois de suite, ce qui forme un intervalle de trente ans; triomphe bien rare dans la vie d'un artiste. Les Amphictyons établirent aussi dans le même temps des prix pour les athlètes : les exercices furent les mêmes qu'à Olympie, à l'exception des courses de quadriges, qui ne furent point admises. Dès la seconde pythiade, ils supprimèrent les prix et ordonnèrent qu'à l'avenir une couronne de chêne serait la récompense des vainqueurs. A la sixième pythiade le chant accomagné de la flûte cessa d'être admis au concours, parce qu'on le trouva triste et convenable seulement pour les lamentations et les élégies. Pausanias, comme preuve que cette opinion était fondée, rapporte l'inscription qu'on voyait à Thèbes sur un trépied de bronze dédié à Hercule, et dont la traduction est celle-ci : *Échembrote, Arcadien, a dédié ce trépied à Hercule après avoir remporté le prix en chantant des vers et des élégies dans les jeux établis par les Amphictyons.* A la huitième pythiade, un concours fut ouvert pour le jeu de la cithare seule, et Agélas de Tégée fut couronné. Parmi les vainqueurs des concours de flûte à ces jeux se trouve Midas d'Agrigente, dont le triomphe a été chanté par Pindare, dans sa douzième Pythique. Ce fut le même aulète qui, suivant le scoliaste du poëte, ayant été arrêté tout à coup par un accident de l'anche de sa flûte, dont la languette de cuivre s'était recourbée, eut la présence d'esprit assez prompte pour changer la position de l'instrument et le jouer comme une flûte oblique; ce qui lui fit décerner le prix.

Les jeux Néméens, institués en commémoration de l'exploit d'Hercule qui tua le lion de Némée, se célébraient en hiver. Les concours y étaient à peu près les mêmes qu'aux jeux Olympiques. Ni la poésie ni la musique n'y étaient admises; mais les joueurs de flûte y étaient em-

(1) Pausanias, X, c. 7.

ployés pour animer les athlètes dans leurs luttes. Les jeux Isthmiques, qui tiraient leur nom de l'isthme de Corinthe, où on les célébrait, étaient du même genre que les Néméens; on n'y faisait que des concours de gymnastique et d'athlétique. Les jeux Pythiques étaient donc les seuls où la poésie et la musique tenaient une place importante. Dans ceux-ci, un chanteur disputait le prix à un chanteur, un joueur de flûte à un autre aulète, un cithariste à un autre joueur de cithare. Point de masses chorales, point d'orchestres, comme dans les concours de musique de nos jours. A quelque point de vue que nous nous placions pour comprendre les enthousiasmes dont étaient saisis les Grecs dans ces occasions solennelles, nous n'y pouvons parvenir. Il nous est même impossible d'expliquer comment une voix, une flûte, une cithare, pouvaient se faire entendre en plein air et dans les vastes enceintes encombrées d'auditeurs, lorsque nous considérons la portée restreinte où se propage, dans des conditions analogues, la sonorité de nos chœurs nombreux et nos combinaisons de puissants instruments. Là se trouve un fait inexplicable, un problème à jamais insoluble.

Indépendamment de ces grandes fêtes, auquel s'intéressait toute la Grèce, il y en avait de particulières à certaines villes. Les jeux Carniens, qui se célébraient à Lacédémone en l'honneur d'Apollon, étaient les premiers en date : on faisait remonter l'époque de leur institution à la 26ᵉ olympiade (676 ans av. J.-C.). Cette fête durait neuf jours : on y ouvrait des concours pour tous les exercices du corps ; il y en avait aussi pour le jeu de la lyre et de la cithare. Les *Panathénées* d'Athènes avaient plus d'éclat et d'importance : elles n'avaient été établies que plus de deux siècles après les jeux Carniens de Lacédémone, la première ayant eu lieu seulement dans la quatrième année de la 80ᵉ olympiade (457 ans av. l'ère vulgaire). La première Panathénée ne dura qu'un jour : dans la suite on prolongea ces fêtes pendant quatre jours. Les Panathénées avaient un caractère éminemment religieux, étant dédiées à Minerve, divinité protectrice d'Athènes ; mais elles avaient aussi un but politique, qui était de perpétuer le souvenir de la réunion de tous les peuples de l'Attique, dont Athènes était la métropole. Chaque ville, chaque colonie athénienne, donnait en cette occasion un bœuf à Minerve, à qui ces fêtes étaient consacrées. On en faisait un immense sacrifice dans la dernière journée, et la chair des victimes servait à régaler le peuple. Les Panathénées étaient distinguées en grandes et petites ; on ne célébrait les grandes que tous les cinq ans ; elles commençaient le 23 du

mois *hécatombéon* (juillet) ; les petites avaient lieu de trois en trois ans, ou, selon Pausanias, tous les ans, commençant le 20 du mois *thargélion* (mai). La fête commençait par une procession ayant en tête un chœur qui chantait une litanie accompagnée par deux citharistes et deux joueurs de double flûte, rangés dans l'ordre qu'on voit à la figure 42. Dans cette procession paraissait le voile sacré appelé *péplos*, qu'on portait en pompe au temple de Cérès, à Éleusis. Le dernier jour, on allait le reprendre également en procession, on le rapportait à Athènes et on le consacrait de nouveau dans le temple de Minerve. Pendant la procession, le voile sacré était attaché au mât du vaisseau de Minerve, qui semblait voguer à la rame et à la voile, mais qui s'avançait par de certains ressorts cachés. Dans les intervalles des fêtes, ce vaisseau était gardé dans un lieu voisin de l'aréopage. Le second et le troisième jour étaient employés aux courses de chevaux, aux combats gymnastiques et aux concours de poésie et de musique : les chanteurs s'y faisaient entendre accompagnés par les cithares ou par les flûtes; les vainqueurs recevaient des couronnes d'olivier.

Ici finit l'histoire de la musique grecque, telle que nos études nous l'ont fait comprendre. Si nous portons maintenant nos regards sur son ensemble, en cherchant la cause qui a retenu cette musique dans un état presque élémentaire chez un peuple si richement doué de facultés intellectuelles, et qui a produit de si grandes et si belles œuvres dans les autres arts, nous ne tarderons pas à nous convaincre que cette cause n'est autre que l'influence exercée par l'esprit dorien sur les autres familles helléniques. Sortis de la souche des Aryas bactriens, les Pélasges, bien que barbares à leur arrivée dans l'Asie Mineure et dans la Grèce, possédaient néanmoins, comme leurs congénères de l'Inde, la précieuse faculté du perfectionnement par intuition inhérente à leur race, ainsi que la sensibilité d'organes qui a conduit les Hindous à la conception de leur système de musique, si riche d'accents et si poétique. Soit par eux-mêmes, soit par leurs communications avec les colonies égyptienne et phénicienne, les Pélasges avaient déjà fait de notables progrès dans la vie sociale avant l'arrivée des Hellènes dans la Grèce. Ceux-ci, Scythes caucasiens, avaient à la vérité la même origine que les Pélasges ; mais leur vie nomade pendant plusieurs siècles et l'âpreté du climat les avaient

modifiés, développant en eux l'énergie aux dépens des autres qualités. Confinés d'abord dans le nord de la Grèce, puis séparés en quatre tribus, à savoir, les Doriens, les Éoliens, les Ioniens et les Achéens, les trois dernières s'étendirent par degrés dans le pays après avoir vaincu les Pélasges auxquels elles se mêlèrent, et les Doriens restèrent dans le nord, occupant la Piérie, la Phocide, et jetant une colonie dans l'île de Crète. Plus tard, ils firent la guerre à leurs frères des autres tribus helléniques et finirent par s'emparer de l'Argolide, d'une partie de la Messénie et du Péloponnèse, refoulant une partie des Ioniens et des Éoliens dans l'Attique, et obligeant les autres à se répandre dans les îles de la mer Égée et sur les côtes ouest et nord-ouest de l'Asie Mineure, où ils se mêlèrent de nouveau aux Pélasges, qui en étaient les premiers habitants. Tous ces mouvements étaient accomplis au douzième siècle avant l'ère vulgaire.

Jusqu'à Ottfried Müller, les historiens et les philologues ont considéré les siècles qui suivirent la conquête du Péloponnèse par les Doriens comme une sorte de moyen âge barbare, pendant lequel la civilisation de la Grèce rétrograda. Leur civilisation postérieure a paru également avoir toujours conservé la rudesse originelle de leur caractère; leur langue, le moins euphonique des dialectes grecs, était peu favorable à la poésie; Sparte ne se distingua pas, comme Athènes, par la beauté des monuments; elle ne produisit pas un seul grand artiste, pas un seul poëte remarquable; Tyrtée même était Athénien. Ce n'est donc pas sans un profond étonnement qu'on voit le célèbre historien de ces mêmes Doriens méconnaître l'évidence de ces faits et faire de la thèse contraire le sujet de son beau livre. Loin d'être les barbares qu'on a cru, loin d'être antipathiques à l'art, les Doriens sont pour Müller les vrais civilisateurs de la Grèce. Bien plus, dans aucune des races grecques, le principe de l'art, qui n'est autre que celui de toute chose bien organisée, c'est-à-dire la *mesure,* la proportion, n'existe à un plus haut degré que chez les Doriens : ils en ont fait la base de la religion, de la constitution de l'État et des mœurs. L'originalité, sans laquelle l'art n'aurait pas d'existence durable, leur appartient également, car rien de semblable aux mœurs des Spartiates ni à leurs combinaisons politiques ne se trouve dans les autres États grecs. Enfin, chez les Doriens, se trouvent la plus haute expression, le développement le plus complet du génie de la nation. Nous n'avons point à combattre ici les opinions du savant écrivain; assez de critiques érudites et plus ou moins passionnées en ont été faites

pour que nous n'ayons pas à intervenir dans le débat : nous dirons seulement que la thèse soutenue par Müller, fût-elle une irréfragable vérité générale, n'infirmerait en rien ce que nous venons de dire de l'influence des idées doriennes sur la destinée de la musique grecque. Nous admettrons, s'il le faut, que la constitution politique de Lacédémone fut la meilleure possible pour les États de l'Hellade; que les mœurs austères, j'allais dire féroces, de ses habitants, étaient préférables, pour des citoyens, aux sentiments humains qui s'étaient conservés chez les autres peuples de la Grèce; qu'il était beau, dans l'intérêt de la patrie, que les mères eussent étouffé les instincts de la nature jusqu'à dire, comme cette femme de Sparte à son fils, en remettant entre ses mains son bouclier : *Reviens avec lui ou dessus ;* nous n'irons pas jusqu'à qualifier de barbare l'usage de réduire en esclavage ses ennemis vaincus, de les transformer en *ilotes*, comme firent les Spartiates de leurs frères les Achéens et les Messéniens; enfin, nous consentirons à reconnaître que la musique dorienne, bien que réduite aux plus minimes conditions, était celle qui convenait à un tel peuple, et qu'en la renfermant dans un seul mode, il y avait mis l'unité absolue de toutes ses institutions: qu'en pourrons-nous conclure, si ce n'est que, par sa nature même et soumise au joug de la loi, cette musique devait être immuable et que le progrès en était banni à jamais ? Ne nous étonnons donc pas de voir les Éphores se mettre en devoir de couper les cordes ajoutées à la lyre par certains musiciens; rien ne devait changer dans un État où la *mesure*, le beau idéal de Müller, avait tout réglé. Pour les Doriens, la tradition de l'usage était comme une seconde loi politique.

Nous avons maintenant à démontrer l'influence de ces idées doriennes sur la musique des autres peuples de la Grèce, dont nous avons parlé, particulièrement chez les Athéniens, qui, Ioniens d'origine, étaient à la tête de la civilisation hellénique. Cette influence, nous la trouvons évidente dans tous les passages des traités des Lois et de la République de Platon que nous avons cités dans ce septième livre. Dans toutes ses déclamations contre la multiplicité des modes; contre l'usage de la flûte, dont les accents amollissent les cœurs au lieu de fortifier l'âme et d'exalter le courage; contre ceux qui cherchent des jouissances dans la musique au lieu du calme moral qui doit en être l'objet; contre les innovations qu'on y veut introduire, et qui demande, comme dernier terme de la perfection de cette musique, qu'il soit fait, pour tous les

usages de la vie, un certain nombre d'airs types, lesquels seraient consacrés par la loi, après quoi il serait défendu d'en composer d'autres ; que fait le philosophe, si ce n'est de parler en véritable Dorien, bien qu'il fût né à Athènes et qu'il y vécût? Aristote, plus conciliant que son maître, s'élève cependant aussi contre l'influence pernicieuse de certains modes dans son traité de la Politique, ainsi que dans plusieurs de ses écrits sur la philosophie morale; il condamne aussi l'usage de la flûte, comme dangereux pour les bonnes mœurs. Aristophane, Phérécrate et les autres poëtes comiques ne tournent-ils pas en ridicule les innovations ioniennes dans la musique, et ne réclament-ils pas la conservation des anciennes traditions? Plutarque lui-même invoque, contre *les excès* de la musique moderne, les opinions de Platon et des autres philosophes et vante les beautés de l'ancienne musique; ce qui n'avait plus de sens au temps où il écrivait; car la domination romaine avait fait tant de mal à la Grèce, qu'il n'y avait plus lieu de prendre en considération l'influence morale de la musique. Au surplus, il n'est pas nécessaire de rappeler les opinions de tous les écrivains grecs, placés sous l'influence des idées doriennes, contre les transformations d'un art perpétuellement dans l'enfance, pour prouver que les habitants de l'Hellade considéraient son immutabilité comme une condition de perfection. Nous avons pour cela des documents qui ne permettent pas le doute. Si nous cherchons, en effet, quels progrès ont été faits dans la musique grecque depuis Terpandre jusqu'à l'époque d'Alexandre, c'est-à-dire dans l'espace de quatre siècles, nous ne trouvons qu'une corde ajoutée à la cithare du chantre de Lesbos; mais, dans cette longue période, nous constatons un pas rétrograde de grande importance fait sous l'influence dorienne ; les modes formulés sous les sept espèces d'octaves disparaissant, pour ne plus présenter que la forme du mode dorien dans tous les autres, qui n'en sont plus que des transpositions plus ou moins graves, plus ou moins élevées; car tels sont les treize modes d'Aristoxène, les sept modes d'Aristide Quintilien, de Bacchius et de Gaudence, ainsi que les quinze modes d'Alypius. Des deux caractères de modes qui existaient, l'un majeur, l'autre mineur, celui-ci seul est resté. Dans tout le reste de la musique, il n'y a qu'immobilité chez les Grecs : les hymnes du culte des dieux ne changeaient pas; les airs primitifs des jeux Olympiques et Pythiques se répétaient encore six siècles plus tard pour animer les athlètes dans leurs combats; les noms des chansons populaires sont les mêmes dans tous les temps; il en est de même des

danses, et les ressources instrumentales se bornent, jusqu'aux derniers jours, à la cithare et à la double flûte. Les habitants d'Athènes, de Thèbes, de Corinthe, ne cherchent pas de nouveaux effets sonores, après la formation des monarchies grecques dans l'Orient; les instruments à manche et à touche ou à cordes frappées, qui leur viennent de l'Asie et de l'Égypte, ne les tentent pas; pas un seul de ces instruments ne paraît dans leurs monuments : rien pour eux ne vaut la cithare et la flûte. Les Grecs de l'Asie Mineure et de l'Italie furent les seuls qui modifièrent leur musique sur le modèle des chants asiatiques et qui adoptèrent les instruments étrangers.

Si les modernes s'étaient pénétrés de ces vérités dont les preuves se présentent de toutes parts, l'extravagante idée de chercher chez les Grecs l'harmonie, née au moyen âge, ne se serait jamais présentée à leur esprit. L'harmonie! Eh! que voulait-on qu'en fît ce peuple antique qui, dans sa manière de concevoir toute chose, est si différent de nous, et pour qui la musique n'était pas un art à notre sens, mais une institution morale? On ne peut trop le répéter, l'harmonie a été inconnue à toute l'antiquité orientale aussi bien qu'européenne. Boeckh est dans le vrai lorsqu'il dit que la nôtre aurait été déplaisante à l'oreille des Grecs; mais il fait une concession malheureuse lorsqu'il dit qu'elle a pu exister à deux parties; car cela eût été contraire à la simplicité déclarée, par les philosophes et les historiens, le vrai beau de la musique de leur temps. Nous n'insisterons pas davantage sur ce point, que nous croyons avoir éclairci suffisamment dans le onzième chapitre de ce septième livre de notre Histoire.

L'influence dorienne eut un résultat heureux pour la tonalité de la musique grecque, en faisant disparaître successivement les genres enharmonique et chromatique, dont le principe était pélasgique, et y substituant le principe scythique du mode dorien, lequel était diatonique. C'est cette transformation qui est la part de gloire des Grecs dans l'histoire de la musique : ce fut le premier pas vers la création de la musique, comme art véritable, laquelle s'est réalisée chez les peuples modernes.

LIVRE HUITIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES ANCIENS PEUPLES ITALIQUES.

INTRODUCTION.

Les lecteurs de l'Histoire générale de la musique savent que notre thèse, développée dans l'introduction générale ainsi que dans les sept premiers livres, est que les dispositions favorables ou contraires des peuples pour la culture de cet art sont en raison de l'organisation des races dont ils descendent. Notre conviction à ce sujet ne s'est pas formée *à priori;* elle est le résultat de longues études comparatives et de méditations sur les causes de l'état relativement florissant de la musique chez certaines nations, et de sa situation débile chez d'autres. Appliquée aux anciens peuples de l'Italie, la même thèse se démontre avec non moins d'évidence que chez les peuples mongoliques, sémitiques et ariens de l'Inde, de la Perse, de l'Asie Mineure et de la Grèce. Nous y retrouvons encore ces Pélasges, en qui résidait le germe de la nature rtiste, et qui le transmettaient à leurs descendants ainsi qu'aux peuples avec lesquels leur sang se mêlait, tels que les Étrusques, les Ombriens, les Osques, les Campaniens, les Apuliens, et autres peuples opiques de la Grande Grèce. Près de ceux-ci se trouvaient les peuples latins, à savoir, les Èques, les Herniques, les Rutules, les Volsques, les Ausones, ceux de la Sabine et du Samnium, c'est-à-dire les Marses, les Sabins et Samnites, tous pâtres ou chasseurs montagnards éminemment guerriers, mais à qui la nature n'avait pas départi les facultés qui rendent propre à la culture de la musique. Leur origine est encore un des mystères de l'histoire. Du milieu des Latins sortit la horde de brigands qui fonda le bourg devenu plus tard la ville de Rome, dominatrice et fléau de l'ancien monde. Pour expliquer, suivant notre méthode, la situation de la musique chez ces peuples divers, nous croyons

utile de présenter, dans le cadre le plus restreint, le tableau des mouvements et des relations de ces peuples.

Les origines des peuples d'une antiquité très-reculée sont et seront toujours des sujets de dissentiment entre les ethnologues, lesquels se partagent en deux opinions absolues et diamétralement opposées : les uns veulent que certains pays aient eu pour premiers habitants des hommes nés du sol ou aborigènes, lesquels s'y seraient développés, civilisés, et se seraient fait, avec le temps, une place plus ou moins brillante dans l'histoire. Dans la thèse contraire, les populations primitives de l'ancien monde sont toutes originaires de l'Orient et ne présentent dans leurs agglomérations que les résultats de migrations des trois grandes races arienne, mongolique et mélanienne. Micali, historien des anciens peuples de l'Italie, antérieurement à la domination romaine, appartient à la première catégorie des scrutateurs des commencements de l'humanité; pour son ardent patriotisme, il ne peut y avoir de doute sur l'origine des peuples italiques : ils étaient tous indigènes; ceux qui soutiennent le contraire excitent son indignation (1). Il admet d'abord une invasion de Pélasges en Italie, quinze siècles avant l'ère chrétienne, et pense qu'ils étaient venus de la Thessalie et de la Thrace. Ils ont traversé la péninsule, franchi l'Apennin et se sont avancés sans obstacles vers les rives du Tibre, où les Ombriens les ont arrêtés; puis ils sont devenus souverains d'une grande étendue de pays, au centre de l'Italie; mais, dit Micali, cette brillante fortune ne fut pas de longue durée; leur décadence commença environ soixante ans avant la guerre de Troie, et, usant de l'expérience qu'ils avaient acquise sur la mer dans la société des Étrusques, ils se dispersèrent en des régions lointaines. Dans tout cela, l'historien suit le texte de Denys d'Halicarnasse, mais bientôt il le regrette et met en doute l'authenticité des documents dont s'est servi l'auteur des Antiquités ro-

(1) Micali, *l'Italia avanti il dominio dei Romani* (Firenze, 1810), t. I, p. 39.

Il y a d'autres versions sur les origines des peuples italiques ; ainsi, suivant certains auteurs, une colonie de *Rasènes* serait sortie de la Rhétie au XI[e] siècle avant l'ère vulgaire, aurait vaincu les Tyrrhéniens et les Pélasges établis dans l'Étrurie et seraient devenus la souche du peuple connu sous le nom d'*Étrusques*. Cette tradition ne soutient pas la comparaison des monuments et des produits de l'Étrurie, qui, sans exception, accusent leur double origine asiatique et pélasgique. Que des Rasènes soient sortis de la Rhétie pour passer en Italie et s'y soient mêlés dans une certaine proportion aux Tyrrhéniens qui y étaient établis et s'y étaient multipliés depuis cinq siècles, cela est possible ; mais qu'ils les aient vaincus et expulsés, c'est un conte absurde.

maines, l'accusant de partialité en donnant aux *Itali* des Grecs pour ancêtres.

Niebuhr, le célèbre historien de Rome, traite rudement Micali à ce sujet. « J'affirme, dit-il, avec une entière conviction historique, qu'il « fut un temps où les Pélasges formaient le peuple le plus étendu de « l'Europe et qu'ils habitaient depuis le Pô jusqu'au Bosphore. » Quant aux Étrusques, le savant historien n'admet pas qu'ils soient le même peuple que les Tyrrhéniens, ni que leur origine soit lydienne, les Lydiens étant Pélasges (1). Ces partis pris, dont nous avons parlé dans l'introduction générale de notre Histoire de la musique (2), ont trouvé des contradicteurs parmi les savants critiques de l'Allemagne, et les études récentes ont fait voir que les objections de Micali et de Niebuhr ne sont pas fondées. Il n'est plus mis en doute aujourd'hui que les Tyrrhéniens soient le même peuple que les Étrusques et que, conformément à la tradition recueillie par Hérodote, ils aient été les descendants d'une colonie de Lydiens. Les historiens et les critiques qui ne partagent pas cette opinion s'appuient sur ce passage de Denys d'Halicarnasse : « Je ne crois pourtant pas que les Tyrrhéniens soient une colonie de « Lydiens, car ils ne parlent pas la même langue. D'ailleurs, on ne peut « pas dire que, s'ils n'ont plus la langue de leur ancienne patrie, ils ont « d'autres indices de leur origine, car ils n'ont ni les mêmes dieux, ni « les mêmes lois, ni les mêmes usages que les Lydiens, et, sous ces « rapports, ils en différaient plus que des Pélasges (3). » L'argument de cet historien n'a pas l'importance qu'on lui attribue : d'abord les Lydiens étaient Pélasges, circonstance qui paraît avoir été ignorée de Denys ; en second lieu, on comprend que, dans l'espace de quinze siècles écoulés à l'époque où il écrivait, les deux langues étrusque et lydienne ont pu se transformer de manière à n'avoir plus que des rapports éloignés, comme sont nos langues modernes comparées aux dialectes celtiques de nos ancêtres. Il y a d'ailleurs à ce sujet une notoriété décisive dans ce que rapporte Tacite (4) de la demande d'autorisation, adressée au sénat romain par quelques villes de l'Asie, pour élever un temple à Tibère. Sardes, capitale de la Lydie, faisant valoir ses titres, citait un décret par lequel les Étrusques avaient reconnu pour frères les

(1) Niebuhr, *Hist. rom.*, t. I, p. 74-75.
(2) Tome I, p. 126, note 1.
(3) *Dionys. Halicarn.*, *Antiq. roman.*, I, 30.
(4) *Ann.*, IV, 55.

Lydiens, et disait que Tyrrhénus et Lydus, fils du roi Atys, s'étaient partagé leur peuple, devenu trop nombreux; que Lydus resta dans le pays de ses ancêtres, que Tyrrhénus alla fonder un nouvel établissement, et que des noms de ces deux chefs étaient venues les dénominations de *Lydiens* en Asie, de *Tyrrhéniens* en Italie.

L'origine pélasgique ou grecque des Ombriens, Osques, Campaniens, Apuliens et autres peuples de la Grande Grèce qui tous occupaient des territoires rapprochés, se démontre par leurs langues dont on a retrouvé des monuments, à savoir : 1° les grandes inscriptions sur des tables d'airain découvertes en 1444 à *Gubbio* (l'ancienne *Eugubium*), dans l'État de l'Église, et qui sont connues sous le nom de *Tables eugubines* (1); 2° les fragments des *Tables bantines* (2); 3° les inscriptions campaniennes, mamertines et messanes. Leur alphabet sort de la même source que le plus ancien alphabet grec (3), de même que celui des Étrusques est identique avec celui des inscriptions découvertes dans l'ancienne Phrygie et dans la Lydie (4). Il importe de constater, pour notre sujet, que les instruments de musique de ces peuples représentés sur leurs monuments sont les mêmes que ceux des Grecs de l'Asie Mineure. Il a été reconnu également que les types humains figurés sur les vases peints de l'Étrurie procèdent du même sentiment des beautés de la forme que ceux de Pompéi, d'Herculanum et de la Grèce antique, mais n'atteignent pas à la même pureté de dessin.

(1) Cf. *Rudimenta linguæ Umbricæ ex inscriptionibus antiquis enodatâ. Auct.* Dr. G. F. Grotefend (Hanov., 1835), part. I, p. 9-21, pl. 1.

(2) Dr. G. F. Grotefend, *Rudimenta linguæ Oscæ ex inscriptionibus antiquis enodata* (Hanov., 1838), tab. 1, 2.

(3) *Ibid.*

(4) Letronne, dans le compte rendu des voyages de M. Walpole en Orient, qu'il a fait insérer dans le *Journal des Savants* (octobre 1821, p. 624, 625, et février 1821, p. 108, 109), a fait la remarque que l'écriture de ces inscriptions est dirigée de gauche à droite, et que les Étrusques écrivaient de droite à gauche ; d'où il conclut que ces inscriptions sont évidemment en caractères grecs très-anciens. En écrivant cela, Letronne a oublié que l'écriture grecque la plus ancienne était dirigée de droite à gauche comme celle des Étrusques, ainsi que le prouve une importante inscription du temple d'Apollon à Amyclée, en Laconie, découverte par Fourmont, et reproduite par les Bénédictins, dans le *Nouveau Traité de diplomatique*, t. I, pl. 5 et page 616. Au second âge, l'écriture alla alternativement de droite à gauche dans une ligne et de gauche à droite dans la suivante, ainsi qu'on peut le voir dans d'autres inscriptions contenues dans la planche 6 du même volume. Les Lydiens ont pris l'un ou l'autre de ces systèmes suivant les circonstances : quant aux caractères, ils sont exactement les mêmes, dans ces temps reculés, chez les deux peuples grec et lydien, et ce sont aussi ces caractères antiques qu'on retrouve chez les Étrusques, ainsi que chez les Ombriens, les Osques, et dans les formes archaïques de l'alphabet latin.

Les études les plus profondes, les rapprochements de récits des historiens, les discussions philologiques les plus savantes, qui ont eu pour objet d'élucider cette importante et fondamentale question de l'unité de race des peuples de l'Asie Mineure, de la Grèce et de l'Italie, n'ont pu aboutir à la conciliation des opinions, parce qu'on ne peut éclaircir par l'histoire ce qui lui est antérieur. La race primitive que nous considérons comme la souche de tous les peuples blancs, cette race arienne, la seule perfectible par intuition, comment s'est-elle propagée dans toutes les directions? Quelles circonstances ont déterminé ses migrations partielles et comment pourrait-on les rattacher à une chronologie conjecturale quelconque? Nul ne peut le dire; on ne le saura jamais. Ce qui ne paraît pas pouvoir être contesté, c'est qu'à une certaine époque, antérieure à l'ère vulgaire d'environ 3,000 ans, une population errante, à laquelle on a donné le nom de *Pélasges* chez les Grecs, se répandit dans l'Arménie, l'Asie Mineure, la Grèce et toute l'Europe; qu'il y eut des temps d'arrêt dans ses mouvements et de nombreux fractionnements, jusqu'à ce que chaque groupe eût fini par prendre une position stable. On croit que cette grande migration fut celle d'une partie de la masse arienne, qui se détacha du tout, pour chercher une amélioration d'existence; mais établir cela autrement que par induction serait impossible, et l'on ne réussirait pas à faire accepter unanimement cette hypothèse. On voit bien à la vérité l'Arménie, puis la Lydie, la Phrygie, la Grèce y compris les îles, l'Italie et la Sicile, se peupler de ces Pélasges, dont les historiens de l'antiquité mentionnent les mouvements et les établissements, d'après d'anciennes traditions recueillies dans ces contrées; mais tant de siècles s'étaient écoulés entre ces événements et le moment où les historiens en ranimaient le souvenir, que ceux-ci ne pouvaient donner aucune preuve de l'exactitude de la narration. Si l'on ajoute à ces causes d'incertitude la diversité d'aspects sous lesquels les mêmes faits sont présentés par des écrivains appartenant à des époques différentes, on comprendra d'une part le scepticisme de quelques historiens et philologues modernes, en ce qui concerne ces migrations antéhistoriques, de l'autre, les interprétations inconciliables des mêmes faits que chaque jour voit produire. En vain même y a-t-il accord entre Hérodote (1), Strabon (2), Thucydide (3), le scoliaste d'Apollo-

(1) Lib. II, 56.
(2) Lib. V, p. 320, in fine.
(3) Lib. I, 3.

nius (1), Plutarque (2), Pomponius Méla (3) et Diodore de Sicile (4) pour affirmer que l'Asie Mineure, la Grèce et les îles furent occupées par les Pélasges, et que l'Hellade même fut appelée *Pélasgie;* Niebuhr n'en trouve pas moins étrange que les poëtes romains donnent le nom de *Pélasges* aux Grecs (5). Il accepte sans contestation l'autorité de Denys d'Halicarnasse, qui fait arriver les Pélasges en Italie, conduits par Œnotrus, et les montre s'y établissant jusqu'aux rives du Tibre et y devenant puissants; mais cette même autorité est suspecte pour Micali (6). La méthode critique moderne appliquée à l'histoire était inconnue des anciens; ne cherchons donc pas chez leurs historiens les preuves qu'on exige aujourd'hui pour la garantie des faits; ils n'y songèrent jamais, parce que leurs compatriotes et contemporains ne les leur demandaient pas. Cependant, disons-le avec assurance, ce que ne peut faire l'histoire pour les temps reculés qui sortent de son domaine, l'induction, par les analogies des alphabets, par les rapports de langues, par les types de l'architecture et des arts du dessin, enfin, par la similitude des gammes de la musique, cette induction, disons-nous, peut le réaliser et parvenir à la démonstration irrésistible, car sa base est solide. Les peuples sortis de la même souche peuvent seuls éprouver l'identité de sentiment en ce qui concerne le beau, être affectés d'émotions du même genre par la musique, et parler des langues différentes qui aient des points de contact. Qu'on n'objecte pas les variétés de sentiment chez des individus de la même race : si leur sentiment est opposé, c'est que leur organisation est différente. C'est par la masse d'un peuple qu'on juge de sa conformation, non par des individus isolés. Ce qui est beau pour les Chinois ne peut l'être, non-seulement pour les Européens, mais même pour les Arabes, de même qu'une langue monosyllabique et sans grammaire, comme le chinois, ne peut convenir qu'à un peuple dépourvu de poésie dans les idées.

Ainsi que nous l'avons dit dans l'introduction générale de l'Histoire de la musique, des philologues de premier ordre ont fait voir les rapports du sanscrit avec le grec, le latin, et les langues germaniques et

(1) Lib. III, v. 1322.
(2) *Vit. Rom.*, I, 2.
(3) Lib. I, 16.
(4) Lib. V, LXXX.
(5) *Hist. Rom.*, introd.
(6) Ouvrage cité, t. I, p. 67.

celtiques ; néanmoins, il s'est trouvé des critiques qui ont fait bon marché de l'étymologie, comme moyen de contrôle de l'origine des peuples, parce qu'elle contrariait des systèmes préconçus. Quoi qu'on fasse, cependant, on ne parviendra pas à en diminuer la valeur, ni à faire admettre la prétention de réduire à de simples effets du hasard les rapports si remarquables dont il s'agit. C'est dans ces mêmes rapports que se trouve la confirmation des récits des historiens concernant les mouvements des Pélasges dans l'Asie Mineure, la Grèce et l'Italie. La concordance et l'analogie saisissante des alphabets archaïques grec, lydien, étrusque, ombrien, osque et latin, et leurs rapports avec les caractères phéniciens importés dans la Pélasgie par les compagnons d'Inachus, environ 2,000 ans avant l'ère vulgaire, ont aussi une importance historique qui ne peut être méconnue, puisqu'elles fournissent un des arguments par lesquels on établit l'unité de race de ces Pélasges répandus partout. Homère qui, suivant les marbres de Paros, vivait à la fin du dixième siècle avant notre ère, et qui, à cette époque reculée, pouvait mieux juger les Pélasges qu'on n'a pu le faire plus tard, dit qu'ils étaient un des peuples qui habitaient dans l'île de Crète ; il les qualifie d'*illustres* (Δῖοι τε Πελασγοί) (1). Eustathe, commentant ce vers, explique l'épithète de Δῖοι par le service éminent qu'auraient rendu les Pélasges à l'humanité, en conservant intact l'alphabet primitif qu'ils tenaient des Phéniciens (2). Ce qui ne peut être douteux, c'est que ce fut par eux que ces caractères furent portés en Italie.

Quelle que soit l'importance de ces observations, au point de vue de l'histoire de la musique, il en est une qui les domine et qui doit être ici l'objet d'un examen approfondi. Plusieurs critiques modernes présentent les Pélasges comme un peuple grossier et barbare qui ne se civilisa qu'après avoir été vaincu par les Hellènes et s'être mêlé avec eux (3). Remarquons d'abord que cette opinion est en contradiction avec l'épithète que leur applique Homère : ils cultivaient la terre, ils avaient bâti plusieurs villes, au nombre desquelles était Larisse, capitale du royaume d'Achille, dans la Thessalie, sur le fleuve Pénée ; car ce héros était Pélasge ; leurs constructions gigantesques, tant en Grèce qu'en

(1) *Odyss.*, XIX, v. 177. — Voir, sur ce vers, Strabon, V, c. II, p. 337.

(2) Eustath., *in Odyss.*, p. 689, éd. Froben, Basiliæ, 1559.

(3) Fréret, *Observat. génér. sur l'origine et sur l'ancienne histoire des premiers habitants de la Grèce*. T. 47 *des Mém. de l'Acad. des inscr. et belles-lettres*, p. 79. — Larcher, *Chronol. d'Hérodote*, ch. VIII, p. 274. — Micali, ouvrage cité, t. I, part. I, p. 64.

Italie, ont défié la main du temps; elles excitent encore l'étonnement et l'admiration des archéologues, qui ne peuvent expliquer à l'aide de quels engins ce peuple primitif a pu soulever des pierres d'un poids énorme et en former les assises des murs de ses villes. Un tel peuple n'est point barbare. Les Pélasges l'étaient sans doute lorsqu'ils arrivèrent dans la Thrace à une époque qui ne peut être déterminée, mais qui, relativement à certaines dates, les plus anciennes de l'histoire de la Grèce, ne semble pas pouvoir être plus rapprochée que le vingt-cinquième siècle avant l'ère vulgaire. Quant à leur civilisation, dont on veut faire honneur aux Hellènes, nous croyons qu'elle fut le résultat de l'union des deux races, douées toutes deux de qualités différentes. Les Hellènes avaient les vertus guerrières, la tempérance, l'esprit d'ordre méthodique et l'instinct de la science politique; mais ils étaient dépourvus du sentiment des arts : ce qui le prouve, c'est que les Doriens, qui ne se mêlèrent point aux Pélasges, ne les ont pas cultivés avec succès et que les lois de Lacédémone avaient banni les poëtes et les artistes. Les vrais barbares, à l'époque de leurs victoires contre les Pélasges, étaient les Hellènes. Ce furent les vaincus qui leur firent connaître les éléments de la civilisation, et ce fut par le mélange du sang pélasgien avec l'ionien, l'éolien et l'achéen que se produisit, dans la succession des générations, ce génie heureux des Grecs pour la poésie et pour les arts. Les rudes Doriens, qui chassaient devant eux les vaincus et ne se mêlaient point à eux, restèrent indifférents au charme du beau ainsi qu'à la vraie civilisation. Les historiens modernes que n'a pas égarés l'esprit de système ont remarqué le silence de l'histoire de la Grèce sur les siècles qui suivirent immédiatement la conquête du Péloponnèse par ces mêmes Doriens et le retour des Héraclides : ils en ont conclu que leur domination fut une réaction contre la civilisation de la Pélasgie. Depuis le douzième siècle (av. J.-C.), où s'accomplit cet événement, jusqu'au huitième, il semble que la mort plane sur l'Hellade, tandis que l'Ionie et l'Éolide sont florissantes dans l'Asie Mineure. Après que Lycurgue eut donné des lois aux Spartiates, leur existence se partagea entre la guerre, la politique et les exercices de gymnastique, la danse y comprise; les Ioniens, au contraire, développant de plus en plus les qualités sentimentales qu'ils tenaient des Pélasges, avancèrent avec rapidité dans la culture de la poésie, de la musique et des autres arts. Leurs anciennes vertus helléniques en souffrirent, mais de grands poëtes et artistes, dont la liste commence par Homère, illustrèrent le nom ionien. Dans

l'île de Lesbos, où le sang pélasgien dominait, naquirent Terpandre, Alcée et Sapho. Cette influence du mélange ancien des Pélasges avec les Ioniens se fait surtout remarquer à Athènes, où la culture des arts eut un éclat extraordinaire.

Des Pélasges, population primitive de l'Asie Mineure comme de la Grèce, se formèrent les Phrygiens, les Lydiens, les Cariens, qui cultivèrent les arts avec succès sous l'influence du génie asiatique. C'est encore le même sang qui coula dans les veines des Tyrrhéniens ou Étrusques, provenus d'une colonie de Lydiens; or, on sait comment ils se distinguèrent par les arts et les analogies saisissantes de leurs types avec ceux des Grecs, puisque les produits des uns ont été souvent confondus avec ceux des autres.

En Italie, l'influence pélasgique se montre avec évidence dans les vases de la Campanie et de l'Apulie, ainsi que dans les miroirs des mêmes pays, dont une belle collection a été publiée par Gerhard. Le sentiment du beau se manifeste dans ces monuments comme dans les produits d'art les plus remarquables de l'Hellade; dans les uns comme dans les autres, l'analogie des types est de toute évidence. Qu'on y réfléchisse ; tout effet ayant une cause nécessaire, n'est-il pas raisonnable de reconnaître que l'identité de sentiment, qui fait produire des types semblables dans des contrées si éloignées les unes des autres, ne peut avoir d'autre cause que l'unité du principe de ce sentiment? Eh bien, si l'on se livre à la recherche du principe de l'analogie des types grec, campanien, apulien, étrusque, dans les monuments des arts du dessin, quelque soin qu'on y mette, on arrivera indubitablement à la conclusion qu'il ne peut être autre qu'une même origine de race. Cette origine ne peut être purement hellénique, puisque nous avons établi clairement que les Hellènes n'avaient pas par eux-mêmes le sentiment de l'art : elle était donc pélasgique. Dans la Grèce, dans l'Asie Mineure, dans les îles pélasgiennes, en Italie, cette race de Pélasges, par un mystère de son organisation physique et morale, a produit les mêmes résultats. Cette propriété fondamentale de l'organisation de chaque peuple est si bien la cause de l'originalité des nations dans leurs productions d'art, que l'architecture et la forme dans la sculpture n'ont aucune analogie chez les Égyptiens, chez les Assyriens, chez les Grecs, chez les Arabes, et chez les peuples occidentaux du moyen âge. Si ceux-ci ont perdu, chez leurs descendants, le caractère propre de leurs arts, ce fut par l'imitation de l'antiquité.

En insistant, comme nous venons de le faire, sur la certitude de rencontrer des produits analogues des arts chez les peuples qui ont la même origine, notre but a été de convaincre nos lecteurs de la nécessité de la méthode que nous allons suivre pour l'histoire de la musique chez les peuples italiques. Ici nous n'avons plus même les ressources, bien qu'incomplètes, dont nous avons disposé pour la musique des Grecs. A l'exception de ce qui concerne Pythagore et son école, pas un seul traité sur la musique d'un peuple ancien de l'Italie n'est parvenu jusqu'à nous; pas une mélodie n'a survécu à l'antiquité. Quelques phrases de poëtes et d'autres écrivains de Rome sont les seuls renseignements que nous posséderions sur cette musique, si une multitude de monuments peints et sculptés ne nous instruisaient des formes variées des instruments et de l'usage qu'en faisaient ces peuples anciens. Pour les tonalités, le caractère des chants et leurs ornements, nous aurons à distinguer, chez les habitants de la Grande Grèce, les origines pélasgico-helléniques de l'art de celles des Étrusques et des Siciliens, dans lesquelles se mêlent des éléments asiatiques. Quant aux vieux peuples latins, agglomérés autour de Rome dans un espace d'environ 56 kilomètres, et dont le courage énergique a lutté pendant cinq siècles contre les Romains, qui, dans la suite, n'ont pas employé la moitié de ce temps à conquérir tout le monde connu des anciens, il n'y a pas de conjecture à faire sur leur musique (si toutefois ils ont eu quelque chose qu'on puisse appeler de ce nom), aucune mention n'en étant faite dans la littérature latine. Ainsi que nous l'avons dit, l'origine de ces peuples n'est pas connue; car la tradition de l'arrivée des Troyens conduits par Énée dans le Latium est trop incertaine pour qu'on puisse en faire une base historique. Les Sabins, qui sont plus intimement liés aux commencements de Rome, sont considérés comme un démembrement de la population ombrienne; rien n'indique néanmoins s'ils ont cultivé la musique autrement que par des chants religieux et populaires qui ont existé partout.

La fondation de Rome (743 ans avant J.-C.) (1) et ses premiers temps offrent un tissu de fables d'où la critique la plus intelligente ne peut parvenir à dégager la vérité. Il faut aller jusqu'à la mort de Numa pour entrer dans le domaine de l'histoire de cette reine du monde; mais

---

(1) Selon la chronique d'Eusèbe, I, c. 33, la fondation de Rome eut lieu dans la 7e olympiade (752-749).

la vérité y est encore environnée de légendes qui en obscurcissent l'éclat et qui ne disparaissent sans retour qu'après la période des rois : cette période, suivant la chronique d'Eusèbe, fut de 240 ans. Gardons-nous cependant de croire que cette époque, où règne l'incertitude historique, soit sans intérêt pour la musique. De même que chez les Grecs, les légendes romaines sont mythologiques; leur forme est celle d'hymnes et de chansons populaires qui se chantaient avec l'accompagnement de la flûte, ainsi qu'on le verra dans la suite de ce huitième livre (1). Si l'on trouve déjà le chant uni au jeu des instruments dans ces vieux monuments des légendes latines, c'est que les Romains furent redevables aux Étrusques de l'usage de la musique; plusieurs autorités d'anciens auteurs s'accordent pour prouver que ces Tyrrhéniens furent les musiciens de la jeune Rome, comme plus tard le furent les Grecs. Chez les Romains, comme chez tous les peuples italiques, la musique ne fut d'abord en usage que dans les cérémonies religieuses et dans les repas; ils différaient des Spartiates en ce qu'ils ne l'employaient pas pour la danse. La gymnastique ne faisait point partie de leur éducation physique, et la danse, qui en est un des exercices, ne fut jamais mise en pratique par les nations latines. Les Saliens, prêtres de Mars, furent les seuls qui dansèrent en sautant et frappant sur des boucliers; mais ils étaient venus de l'Étrurie à Rome : leurs hymnes furent connus sous le nom de *chants saliens*. Au temps de la République, les musiciens et les danseurs étaient tous Étrusques : après la destruction de Carthage et les conquêtes de la Grèce, de l'Espagne et de l'Asie, les musiciens et les danseurs qui charmèrent les Romains dégénérés furent Grecs, Espagnols, Asiatiques et Égyptiens.

Nous avons dit, dans l'introduction de cette Histoire générale de la musique (§ XI, p. 136), que les *Sicani* et les *Siculi*, qui peuplèrent la Sicile environ seize siècles avant notre ère, étaient Pélasges; la plupart des ethnologues de l'époque actuelle reconnaissent comme certaine cette origine de la population primitive de cette grande île. Des colo-

(1) Que ces chants aient été la plus ancienne histoire de Rome, cela n'est pas douteux. Niebuhr a peut-être été jusqu'à l'exagération, en disant que Tite-Live a simplement mis en prose ces mêmes chants au commencement de son histoire; Schlegel, Wachsmuth et d'autres ont attaqué cette hypothèse dans de savantes critiques ; cependant il est certain que les chants populaires sont la source principale où l'histoire romaine a puisé pour les temps primitifs, car Tite-Live dit lui-même : *Quæ ante conditam condendamve urbem, poeticis magis decora fabulis, quam incorruptis rerum gestarum monumentis, traduntur, ea nec affirmare, nec refellere, in animo est.* Præfatio.

nies ioniennes et crétoises s'y établirent ensuite à diverses époques, ainsi que d'autres colonies grecques qui y fondèrent les villes considérables de Syracuse, Agrigente, Sélinonte et Catane; mais elles y avaient été précédées par les Phéniciens qui y avaient fait des établissements de commerce et avaient bâti Panorme et Lilybée (aujourd'hui Palerme et Marsalla). Les Carthaginois s'emparèrent d'une partie de la Sicile dans le quatrième siècle (av. J.-C.) et y jetèrent de nouveaux éléments sémitiques. Ces éléments s'y renouvelèrent environ 1,000 ans plus tard par les conquêtes des Arabes, au commencement du neuvième siècle. Le mélange de tant de populations d'origines différentes ne permet pas de saisir un caractère déterminé dans la musique des Siciliens, aucun des peuples qui s'établirent dans l'île n'en ayant eu la possession entière. Les colonies grecques en eurent cependant la partie la plus importante; il y a donc lieu de croire qu'elles y portèrent, avec leurs chants, le système tonal de la mère-patrie. Toutefois, les chansons traditionnelles de Sicile, recueillies à diverses époques, ont des tendances vers les formes et les tonalités asiatiques. On verra dans la suite de ce huitième livre qu'on a découvert, dans les villes grecques mêmes, des monuments où se font voir des formes étrangères d'instruments de musique.

Nous avons divisé ce livre en quatre sections : la première a pour objet la musique des Étrusques; la seconde, cet art chez les peuples d'origine pélasgique ou grecque, à savoir, les Ombriens, Osques, Campaniens, Apuliens et autres habitants de la Grande Grèce; dans la troisième seront traitées les origines et les transformations de la musique chez les Romains, depuis les premiers temps jusqu'à Constantin; la musique dans la Sicile sera l'objet de la quatrième section.

Ce qui nous a déterminé à placer la musique des Étrusques dans la première section de ce livre, préférablement à celle des peuples de la Grande Grèce, c'est que la civilisation de l'Italie a commencé dans l'Étrurie, qui occupait, dans les premiers temps, plus de la moitié de la péninsule italique. Une grande partie de celle-ci était encore barbare lorsque déjà les Tyrrhéniens avaient fait de grands progrès dans les institutions sociales, dans l'industrie et dans les arts. L'Étrurie devint le modèle d'après lequel les autres nations italiques se policèrent, et plusieurs se mirent sous sa protection. Ses villes principales, au nombre de douze, formaient une confédération au centre du pays; Vulsinies en était le chef-lieu. Plus tard, il s'en forma une autre au nord et une troisième au sud, chacune de douze villes. Une de ces cités, Tarquinies,

fournit à Rome ses rois Tarquin l'Ancien et Tarquin le Superbe. L'industrie des Étrusques était célèbre dans l'ancien monde; ils se distinguaient particulièrement par le goût et l'élégance dans les bijoux et dans les objets de luxe. La rare délicatesse du travail de ces bijoux a été admirée de nos jours dans l'exposition faite à Paris du riche musée Campana. Les vases étrusques peints sont aussi remarquables par la variété des formes que par l'originalité des sujets et le sentiment des belles lignes de dessin. Dans l'agriculture, dans la navigation ainsi que dans les relations commerciales, l'Étrurie n'avait point de rivale en Italie; enfin, quel que soit le point de vue sous lequel on les considère, les Tyrrhéniens montrent une organisation d'élite. Leur religion était un mélange d'idées pélasgiques et de fatalisme oriental : deux principes opposés dominaient toute leur théogonie; le premier était le génie du mal, l'autre celui du bien. La crainte qu'inspirait le premier aux Étrusques lui faisait attribuer tous les phénomènes désastreux, et, pour l'apaiser, on avait recours à l'expiation, qui allait jusqu'aux sacrifices de victimes humaines. On y associait le chant d'un hymne en chœur avec accompagnement des flûtes. Cette horrible coutume paraît leur avoir été transmise par les Phéniciens qui, ainsi que nous l'avons dit ailleurs (1), la mettaient en pratique avec des raffinements de cruauté, au son d'instruments bruyants et de chœurs nombreux. Ce sentiment de crainte apparaît dans toute la religion des Étrusques : la plupart de leurs dieux étaient armés de la foudre. Les grandes divinités étaient Jupiter tonnant (*Tinia*), Junon (*Thalna* ou *Capra*) et Minerve (*Minerva*). Des temples leur étaient consacrés dans toutes les villes de l'Étrurie. Les rituels des prêtres étrusques avaient déterminé les formes et le caractère de tous les chants usités dans le culte de chacune de ces divinités : ces livres, qui subsistèrent jusqu'à l'invasion des barbares en Italie, aux cinquième et sixième siècles, ont disparu pour jamais.

Après les divinités qui viennent d'être nommées, il y en avait d'autres qui se rapprochaient plus ou moins des dieux de l'Olympe grec, particulièrement Vulcain, Mars, et même Hercule, qu'on voit armé de la foudre sur plusieurs monuments. Saturne, le *Kronos* de la mythologie grecque, n'a point été, comme celui-ci, chassé des cieux par Jupiter : il est descendu sur la terre pour enseigner l'agriculture aux peuples

(1) *Hist. génér. de la musique*, t. I, p. 362.

italiques, et son règne est appelé l'*âge d'or*. Ottfried Müller (1) et Gerhard (2) mettent Saturne au nombre des neuf dieux qui lancent la foudre. Ces dieux tonnants sont appelés, par Varron et d'autres écrivains, *dii consentes*, les grands dieux. Cependant les Étrusques en reconnaissaient d'autres qui leur étaient supérieurs et qui sont désignés par le nom de *dii involuti*, les dieux voilés, « puissances mystérieuses « qui habitaient les profondeurs du firmament, qu'on ne nommait « jamais, et dont l'essence était d'autant plus divine qu'elle ne pouvait « être définie. Nous n'avons donc que bien peu de chose à dire de ces « ordonnateurs inconnus dont on adorait les décrets sans chercher à « remonter jusqu'à eux, et cependant cette croyance nous est un ensei- « gnement. D'abord elle nous repose, par un principe moins matériel, « de la fatigante superstition que nous avons trouvée jusqu'à présent « en Étrurie ; puis elle détermine chez les Étrusques une disposition « contemplative que nous chercherions en vain dans les autres races « italiques. Ce qu'ils aimaient probablement dans les *dii involuti*, c'é- « tait ce quelque chose d'ignoré qui produit les grandes émotions : le « mystère a été pour eux un des plaisirs de la pensée (3). »

Des rites et des chants particuliers avaient été réglés pour chacune des divinités adorées par les Étrusques : les tables eugubines IV, VI et VII, expliquées par des travaux et des efforts d'intelligence dignes d'un vif intérêt (4), fournissent des renseignements précieux sur ce sujet. Les deux dernières de ces tables, en caractères latins, renferment le monument le plus considérable qui existe de la liturgie étrusco-campanienne. Aucun livre, aucune inscription lapidaire ne peuvent être mis en comparaison avec ce que contiennent ces tables, où sont décrites toutes les cérémonies, toutes les formules des sacrifices, la plupart expiatoires, avec les prières dont elles étaient accompagnées et l'indication du nombre de chanteurs qui les récitaient. Beaucoup d'autres inscriptions existent parmi les antiques monuments de l'Étrurie propre ; peut-être y aurait-on puisé des renseignements plus complets et plus satisfaisants pour l'objet de cette histoire, si elles n'étaient en langue étrusque, dont

(1) *Die Etrusk.*, t. II, p. 57.

(2) *Gottheiten der Etrusker*, p. 23.

(3) M. Noël des Vergers, ouvrage cité, t. I, p. 290-291.

(4) Cf. L. Lanzi, *Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia per servire alla storia de' popoli, delle lingue e delle belle arti* (2ª ediz., Firenze, 1825) ; t. II, vol. III, p. 598-600. — Grotefend, *Rudimenta linguæ Umbricæ ex inscript. antiq. enodata. Particula VI ;* 20-29, p. 19-29.

le mystérieux vocabulaire et la construction grammaticale n'ont pu être pénétrés par le savoir et la patience des plus doctes linguistes.

Nous l'avons dit déjà et nous l'avouons de nouveau avec regret, c'est à l'aide de très-faibles ressources que nous entreprenons l'histoire de la musique dans l'antique Italie : en ce qui concerne cet art, il en est à peu près ainsi de toute l'antiquité. Nous avons cru toutefois, lorsque nous avons commencé ce grand travail, que les difficultés et les incertitudes n'étaient pas des motifs suffisants pour nous abstenir : n'eussions-nous obtenu pour résultat que de dissiper des erreurs et de mettre en évidence des vérités ignorées, nous n'aurions pas à regretter d'y avoir consacré nos veilles. D'ailleurs, on ne doit pas l'oublier, ce qui importe dans l'histoire de la musique, c'est de renouer la chaîne rompue des temps et de combler les lacunes qui y ont existé jusqu'à ce jour : par ce moyen seulement, nous parviendrons à la démonstration de cette vérité, notre point de départ, que les peuples modernes seuls ont fait un art de la musique.

PREMIÈRE SECTION.

LA MUSIQUE CHEZ LES ÉTRUSQUES.

CHAPITRE PREMIER.

CULTURE DE LA MUSIQUE CHEZ LES ÉTRUSQUES. — TONALITÉ. — EMPLOIS DIVERS DU CHANT ET DES INSTRUMENTS.

La colonie lydienne qui alla s'établir dans l'Étrurie (aujourd'hui la Toscane), quinze siècles avant l'ère chrétienne, était plus avancée dans la musique et dans les autres arts que les habitants de la Grèce, à cause des relations fréquentes de la mère patrie avec l'Asie et surtout avec les Assyriens, dont la civilisation était alors dans l'état le plus florissant. La preuve de la supériorité relative des Lydiens dans la musique

se voit dans ce que rapporte Téleste de Sélinonte (1) de la colonie phrygienne et lydienne conduite par Pélops, 1350 av. J.-C., dans le Péloponnèse, laquelle fit connaître aux habitants de cette contrée leurs modes, leurs chants, leurs flûtes et la cithare aiguë appelée *pectis*. A leur arrivée en Italie, les Lydiens y furent connus d'abord sous le nom de *Tyrrhéniens,* qu'ils avaient pris de celui de Tyrrhénus, leur chef, fils d'Atys, roi de Lydie, appelée alors *Mæonie*. Réunis aux Pélasges, qui les avaient précédés dans la Toscane d'environ un siècle, ces Tyrrhéniens furent ensuite appelés *Étrusques :* rien n'indique l'époque où se fit ce changement de nom, ni à quelle occasion. Ce qui n'est pas douteux, c'est la prépondérance acquise par les Étrusques, dans la suite des temps, par leurs conquêtes ainsi que par les développements de leur civilisation et de leur industrie.

Bien que rien n'indique quel fut le caractère de la musique des Étrusques et que nous ne soyons pas mieux informés du genre de tonalité de leurs chants, leur origine nous autorise à croire que le mode principal de cette tonalité fut le lydien. Il est vraisemblable aussi que les rapports des Lydiens et des Phrygiens, dans l'Asie Mineure, leur avaient fait adopter le mode phrygien pour certaines circonstances où les mélodies devaient avoir la tonalité mineure, comme on le verra plus loin. Une multitude de faits qu'il serait trop long de rapporter ici, mais qu'on trouvera dans les écrivains grecs (2), démontrent l'union intime qui existait entre les peuples de l'Asie Mineure et la conformité de leurs mœurs ainsi que de leurs religions, avant que les colonies grecques fussent venues les modifier; elles ne disparurent même pas dans la suite. Strabon avoue (3) que, de son temps, les limites de la Mysie, de la Lydie, de la Phrygie et de la Carie se confondaient entre elles et ne pouvaient être facilement déterminées (4). Quant aux modes helléniques, les Lydiens n'en avaient pu avoir connaissance avant que leur colonie s'éloignât de la mère patrie, les Ioniens et les Éoliens ne s'étant pas encore établis dans l'Asie Mineure. En continuant à prendre pour guide la probabilité, nous dirons qu'à l'époque reculée de l'arrivée des Tyrrhéniens dans l'Étrurie, les modes lydien et phrygien devaient avoir les formes primitives dont nous devons la connaissance à Aristide Quin-

(1) Dans *Athénée*, XIV, c. 5.

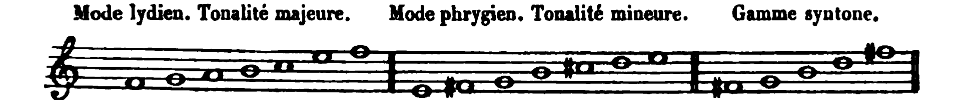
(2) Cf. Diodore de Sicile, III, 58, et Lucien, *de Deâ Syrâ*, § 15.

(3) XIII, c. 4.

(4) Cf. Alfred Maury, *Histoire des religions de la Grèce antique*, p. 73, 74.

tilien et qu'on a vues dans le septième livre de notre Histoire : les gammes de ces modes étaient incomplètes. Aux premiers temps de l'établissement des Étrusques en Italie, ces gammes étaient donc telles qu'on les voit ici :

Modes étrusques.



Ce n'est pas légèrement ni par des rapprochements systématiques d'origines trop anciennes pour être certaines que nous considérons les modes lydien et phrygien primitifs comme ayant été ceux de la musique étrusque : des faits qui rentrent dans le domaine réel de l'histoire nous prêtent à ce sujet un appui décisif. Des écrivains de l'antiquité nous apprennent que la double flûte de la Phrygie avait été introduite à Rome par les Étrusques (1) ; un bas-relief de Rome, représentant un sacrifice à Cybèle, et d'autres monuments de cette ville nous offrent en effet cet instrument recourbé dont on verra des figures dans le deuxième chapitre de ce huitième livre. Les flûtes lydiennes avaient été également portées à Rome, comme le dit Strabon dans ce passage : « C'est de l'Étrurie que venaient les flûtes et la musique lydienne dont « on faisait usage à Rome dans les cérémonies publiques (2). » On trouve aussi dans Horace : « Nous unirons nos chants aux flûtes lydien- « nes (3), » et Virgile nous apprend quelle était la matière de ces instruments dans ce vers : « Au pied des autels, pendant qu'un Étrusque « joue de sa flûte d'ivoire, etc. (4). » La double flûte phrygienne et la flûte lydienne étaient donc des instruments apportés de l'Asie Mineure par les Tyrrhéniens ; d'où il résulte évidemment que les Étrusques jouaient et chantaient dans ces deux modes, et que ce furent ces mêmes modes qu'ils portèrent à Rome avec leurs flûtes.

Là s'arrêtent nos renseignements ; car nous n'avons aucun moyen d'investigation pour nous instruire du système adopté par les Étrusques

---

(1) Cf. Servius ad Virg., *Æn.*, I, 67. — Clement d'Alex., *Strom.*, I, p. 306.

(2) V. c. II. p. 183.

(3) Lydis remixto carmine tibiis. *Od.* IV, 15, v. 30.

(4) Inflavit quum pinguis ebur Tyrrhenus ad aras. *Georg.*, II, v. 193.

dans le complément des gammes de leurs modes. Nous ignorons également s'ils en avaient augmenté le nombre avant d'avoir été mis en relation avec les Grecs par leurs conquêtes dans la Campanie et dans l'Apulie. Il est aussi incertain si, même après que ces relations furent établies, les Étrusques adoptèrent la classification des modes par les espèces d'octaves qu'on a vues dans la musique des Grecs, ou s'ils conservèrent le caractère spécial de leur tonalité. Après la transformation de tous les modes grecs sur le modèle du mode dorien, nous avons fait voir (1) que ce système avait été importé en Italie et qu'il existait à Rome dans le dernier siècle avant l'ère vulgaire, ainsi que dans la Grande Grèce; or, à cette époque, l'Étrurie était devenue province romaine, et ses habitants perdaient de jour en jour l'empreinte de leur origine asiatique ; il est donc probable que la tonalité de leur musique s'identifia à celle des autres provinces italiques, après qu'ils eurent perdu leur indépendance. Aucun chant étrusque n'ayant été conservé, on ne peut faire que des conjectures à ce sujet et supposer que, dans les premiers siècles, les mélodies ont été composées dans les modes lydien et phrygien, avec les lacunes qu'on vient de voir dans leurs gammes. Il n'est pas douteux que, plus tard, ces gammes se complétèrent, et que les notes supprimées disparurent des chants, puisque les Étrusques possédaient des villes dans la Campanie, dans l'Apulie, et vivaient au milieu des Grecs.

Les efforts des linguistes, tentés jusqu'à présent pour refaire la grammaire de la langue étrusque et retrouver le sens des mots de son vocabulaire, ayant été infructueux (2), il n'a pu être fait d'études sur la ques-

---

(1) *Hist. gén. de la mus.*, t. III, p. 328.

(2) Près de deux mille inscriptions étrusques ont été recueillies ; l'alphabet de cette langue a été reconnu et fixé; ses rapports avec l'ancien alphabet grec ont été constatés ainsi que le mode de lecture de droite à gauche ; mais, à l'exception de quelques noms de divinités qui ont été déchiffrés, la langue étrusque est restée un mystère qu'aucun effort d'intelligence n'a pu faire pénétrer. Plusieurs savants en ont fait une étude sérieuse dans le dix-huitième siècle : on en a fait des rapprochements avec le latin, le grec, l'hébreu et les autres langues sémitiques, les anciennes langues du Nord, les langues celtiques et le chinois, mais sans succès. Lanzi, à la fin de ce même siècle, après de longues études comparatives, a publié sur ce sujet un livre en trois volumes que nous avons cité plusieurs fois, et dont la conclusion est l'aveu d'un labeur infructueux. Les progrès de la philologie comparée dans le dix-neuvième siècle, à l'aide des langues ariennes de l'Inde et de la Perse, ont ranimé l'espoir de trouver en elles des points de comparaison pour expliquer cette langue singulière de l'Étrurie ; mais cet espoir s'est bientôt évanoui, et cet idiome reste encore sans parenté comme sans base d'interprétation.

Micali veut qu'une langue italique ait été commune à tous les peuples de la péninsule, avec de simples différences de dialectes, en sorte que l'osque, l'ombrien et l'étrusque seraient au

tion de la versification dans cette langue; on ignore absolument si cette versification fut métrique et quels rapports ses mesures avaient avec le temps musical. L'opinion de Niebuhr est que l'on ne voit rien qui ressemble à de la versification dans ce qui reste de la langue étrusque; il s'en explique en ces termes : « Dans nulle inscription étrusque « on ne trouve la moindre ressemblance avec le rhythme grec, ressem- « blance qui n'échapperait pas à notre attention, même dans une langue « tout à fait incompréhensible. En général, on n'y aperçoit rien qui « indique des vers (1). » Nonobstant l'autorité qui s'attache au jugement du savant auteur de l'Histoire de Rome, et ce que nous-même avons cru voir dans quelques inscriptions étrusques, il ne nous a pas semblé possible que les chants d'un peuple si éminemment doué de facultés pour la culture des arts aient été en prose, ce qui serait sans exemple chez un peuple policé. Remarquons d'abord que les inscriptions en langue étrusque que nous possédons sont insuffisantes pour décider une question de cette importance, et qu'aucun livre écrit dans cette langue n'est parvenu jusqu'à nous. Cependant, sans toucher à la littérature proprement dite, nous savons, par les écrivains latins, que les Étrusques avaient des rituels où se trouvaient des hymnes pour toutes leurs divinités (2), des livres du destin, d'autres pour les aruspices, pour conjurer les orages, pour les expiations, enfin, pour les funérailles, et que tous ces livres étaient composés de chants. Une aristocratie sacerdotale en avait le dépôt : elle gouvernait au nom des dieux et courbait la nation sous le joug d'une minutieuse superstition. La liturgie réglait l'emploi des hymnes dont tous ces livres étaient remplis : devons-nous croire que la versification, si nécessaire pour le rhythme et même pour fixer les mélodies dans la mémoire, y ait été étrangère? La raison se refuse à cette supposition.

Ne trouvant rien qui pût dissiper nos incertitudes sur ce sujet dans

---

fond la même langue. Cette opinion n'est pas soutenable ; car on a pu faire des rapprochements de l'ombrien et de l'osque avec le latin, et démontrer que ces langues en ont été la source, ce qui n'a pas lieu pour l'étrusque, quoique des mots de cette langue aient passé dans celle des Romains.

(1) *Hist. rom.*, trad. de Golbéry, t. I, p. 127, éd. de Bruxelles.

(2) Pompeius Festus, *De significatione verborum*, XVI, dit qu'on appelait *rituels* les livres des Étrusques où se trouvent consignés les rites qu'on doit observer dans la fondation des villes, dans la consécration des temples et des autels, dans la distribution des curies, des tribus et des centuries. — Tout cela se faisait au chant des hymnes. — Cf. Lindemann, *Comment. in Pauli Diaconi excerpta de sign. verb.*, lib. XVI, *in Corpus gramm. latin. vet.*, t. II, p. 653, *voc. Rituales*.

les limites primitives de l'Étrurie, nous sommes allé chercher des renseignements chez les peuples parmi lesquels les Étrusques fondèrent des colonies au-delà du versant oriental de l'Apennin. La première ville étrusque qu'on y rencontrait était *Felsina* (aujourd'hui Bologne). L'Ombrie proprement dite commençait, suivant des conjectures qui paraissent fondées, au-delà du territoire de cette ville, en remontant vers le sud-est (1). Là se parlait une langue, longtemps inconnue, dont les monuments ont été découverts au quinzième siècle, comme nous l'avons dit au commencement de ce huitième livre, dans des tables d'airain, appelées *eugubines* et couvertes de longues inscriptions relatives aux cultes de Jupiter et de Mars. Ces tables furent trouvées à Gubbio, près des ruines d'un temple de Jupiter Apennin : elles sont au nombre de sept, les cinq premières en caractères étrusques ou grecs primitifs, qui se lisent de droite à gauche, les deux dernières en caractères latins, allant de gauche à droite. Les études faites à différentes époques sur ces monuments, et en dernier lieu par M. Grotefend, directeur du lycée de Hanovre (2), ont démontré que la langue ombrienne des inscriptions est un dialecte archaïque de la langue latine, et l'on y a reconnu des chants liturgiques originaires de l'Étrurie. Dans les longs travaux entrepris sur la langue de ces tables, on a vu que la quatrième, en caractères étrusques, renferme le même chant que la sixième, en caractères latins, sauf quelques légères variantes, comme on en voit un échantillon dans ces lignes (3) :

TABLE IV. 1. Εστε . περσχλουμ . αFες . ανξεριατες . ενετου. 2. περναιες . πουσναες.
TABLE VI. 1. Este . persclo. aveis. aseriater. enetu. — —

T. IV. 2. Πρε. Fερες . τρεπλανες. 3. ΙουFε . ΚραπουFι.
T. VI. 2. Pre. vereir. treblaneir. Juve. Garbovei.

M. Grotefend continue jusqu'à la fin cette comparaison des deux tables entre lesquelles il n'y a d'autre différence essentielle que les successions des lignes.

A la première inspection de ces mots, on ne comprend pas qu'on ait pu y voir du latin ; il faut la science du linguiste pour pénétrer de sem-

(1) Noël des Vergers, ouvr. cité, t. II.

(2) *Rudimenta linguæ umbricæ ex inscriptionibus antiquis enodata*. Hanov., 1835, in-4°.

(3) Comme M. Grotefend, nous transcrivons les caractères étrusques en grec ordinaire, sauf F pour φ.

blables mystères. Par des études qui n'exigent pas moins de perspicacité que de savoir et de patience; il faut reconnaître les lettres qui ont disparu pour faire place à d'autres ou être transposées, distinguer les divers genres de mots, noms, prépositions, verbes, adverbes, refaire les déclinaisons pour les cas, les conjugaisons pour les temps, puis reconstruire les phrases. Il ne peut être question de ces choses ici, mais nous pensons qu'il n'est pas sans intérêt de rapporter pour nos lecteurs un spécimen de ce genre de transformations : nous le prenons dans un des vers (car ce sont des vers) de la sixième table ; le voici :

TEXTE. *Vapefe aviesłu, neip amboliu prepa desra combifian' si.*
VERSION. Favente avium augurio, nec in ambiguo præpete dextra combinans sis.

Le commentateur ancien Servius (1) nous apprend qu'à l'époque où la langue latine était encore barbare, non-seulement la distinction des dactyles et des spondées existait dans ce qui devait être chanté, comme dans les temps postérieurs, où la langue était perfectionnée, mais que la syllabe brève même, placée sur le temps fort de la mesure musicale, était rendue longue par le rhythme mélodique. On sait que certains vers grossiers de la plus ancienne versification latine étaient appelés *saturnins :* M. Grotefend demande pourquoi on ne reconnaîtrait pas pour tels ceux des tables eugubines (*cur non Igovinos quoque agnoscamus eosdem?*) (2). Il ajoute que, conformément à l'usage établi dans ces vers, on ajoutait, par la prononciation, lorsque cela était nécessaire, une consonne à la fin des mots, pour éviter l'*hiatus*, et que parfois la voyelle était introduite avant une consonne pour compléter le nombre. Après ces observations, il présente le commencement de la sixième table ainsi régularisé :

Esté persclo(me) aveis asériator enétu,
Parfá, curnase, dersva; poigen, poica, mérsta.
Poei ángla(f) aseriáto east, éso tremnu sérsa
Arsférture(m) ehvéttu stiplo(me) aseriaía,
Parfá dersva, curnáco dérsva, peico mérsto,
Peïca mersta, mérsta(f) ávvei(f), mersta(f) ángla(f).

---

(1) Serv. *ad Virg. Georg.*, II, v. 385, sq.

(2) *Rudim. ling. umbr.*, partie II, p. 21. Dans un autre endroit il dit encore : *Versus Umbrorum nulli alii esse potuerunt, nisi Saturnii, Italorum fere proprii, quibus Romanos quoque antiquissimis jam temporibus usos fuisse, longiora quædam* SALIARIS CARMINIS *fragmenta docent.*

Esóna arfertur, éso anstíplatu ef asério,
Parfá dersva, curnáco dérsva, peieo mérsto,
Petca mersta, mérsta(f), áveif, merstaf ánglaf.
Esóna mehe tóte(m) Ijoveine(m) ésmei
Stahmeĭ stahmeitéĭ sérsi, pirsi sésust,
Poi ángla(f) aseárito esi, érse neip mugátu,
Nep ársir andersístu, nérsa courtust, pórsi
Anglá(f) anseriató fust. Své muĭeto fust,
Ote písi arsir andérsesúst, disler alínsust.

On voit que, dans cette versification archaïque, l'accentuation vulgaire remplace la quantité, comme dans les proses de l'Église catholique. Or les hymnes contenus dans les tables eugubines ne sont que des transcriptions des hymnes et des prières étrusques, ainsi que le reconnaissent Plutarque, dans la Vie de Numa, Varron, dans son Traité de la langue latine, le grammairien Diomède, et d'autres; donc les chants étrusques étaient aussi mesurés par des procédés semblables. L'analogie se montre avec évidence dans quelques fragments de chants des prêtres saliens du culte de Mars et d'Hercule, conservés par Varron. Ces prêtres et leur culte, dont nous avons parlé dans l'introduction de ce huitième livre, étaient venus de l'Étrurie, comme toute la religion romaine (1). Dans un des fragments de leurs chants anciens, on trouve ces vers :

Cozoíouloidoz éso; ómina enimvéro
Ad pátula' osé' misse Jáni cusiónes.
Duónus cerus éset, dúnque Janus vívet.

Bien que la langue soit ici moins barbare que dans les tables eugubines, on y reconnaît la même origine; le *z* employé pour l'*r* et l'*s*; l'*s* pour l'*r*; l'*e* pour l'*i*; *osé* pour *aures;* d'autres choses analogues rappellent la langue ombrienne. Scaliger a fait de ce texte l'heureuse restitution que voici (2) : *Choroiauloidos ero : omnia enimvero ad patulas*

(1) Denys d'Halicarnasse donne pour origine à la danse des Saliens les Curètes de l'île de Crète (*Antiq. rom.*, II, p. 387, 5, éd. Reiske); mais ces êtres mythologiques n'ont rien de commun avec les réalités de l'histoire. Servius (*ad Æneid.*, VIII, v. 285) dit en termes précis que les Toscans (Étrusques) eurent des prêtres saliens avant les Romains, et que ce fut de l'Étrurie que Numa les tira pour garder le bouclier sacré, tombé du ciel, auquel était attachée la fortune de Rome. Virgile, en effet, parle dans ces vers d'un chœur de Saliens chantant, plusieurs siècles avant la fondation de Rome :

Tum Salii ad cantus, incensa altaria circum,
Populeis adsunt evincti tempora ramis.

(2) In *Conjectaneis*, p. 189.

aures misere Jani curiones. Bonus Cerus (1) *erit, dumque* (donec) *Janus vivet.*

Les inscriptions des tables eugubines présentent de grandes difficultés d'interprétation : leur analyse, faite avec une remarquable érudition par M. Grotefend, n'appartient pas à l'objet de notre Histoire et ne peut trouver place ici; nous nous bornerons à dire, d'une manière générale, que ces inscriptions contiennent la liturgie des sacrifices aux dieux, des préceptes pour les augures, des modes d'expiations et des prières. Le chant y est mentionné en plusieurs endroits. Les tables VI et VII sont particulièrement relatives aux cultes de Jupiter et de Mars. Dans la table IV se trouve le recensement des douze grands dieux avec des formules de rites analogues à quelques parties des tables VI et VII. La table III concerne les rites du culte de Cérès par les *Frères Atiersii,* qui ne sont autres que les *frères Arvales,* prêtres de la grande déesse, dont il y avait un collége à Rome, où ils étaient au nombre de douze. Originaires de l'Asie Mineure, particulièrement de la Phrygie, comme tout ce qui était relatif au culte de la déesse des moissons, les frères Arvales suivirent en Italie la colonie lydienne qui devint la souche des Étrusques. Plus tard, ils eurent aussi des temples pour la déesse dans l'Ombrie, dans la Campanie et à Rome.

Un cantique de ces frères Arvales se trouve dans une inscription en latin archaïque qui fut découverte à Rome, en 1778, dans les travaux entrepris pour les fondements de la sacristie de Saint-Pierre. La forme singulière de cette inscription est telle qu'on la voit ici; chaque ligne y est répétée deux fois :

Cantique des Arvales.

ENOSLASESIVVATE
NEVELVERVEMARMARSINSINCVRREREINPLEORES
SATVFVFEREMARSLIMENSALISTABERBER
SEMVNESALTERNEIADVOCAPITCONCTOS
ENOSMARMORIVVATO
TRIUMPETRIVMPETRIVMPETRIVMPETRIVMPE

Un savant archéologue, qui a cru reconnaître dans ce cantique la

(1) *Bonus Cerus*, ou *Cerus manus*, était le nom mystique de Janus.

traduction d'une inscription étrusque, l'a restituée de la manière suivante (1) :

ENOS . LASES . IVVATE
Nos (2) lares (3) juvate

NEVE . LVERVE . MARMAR . SINS . INCVRRERE . INPLEORES
Neve luerem (4) Mamers sines (5) incurrere in flores (6)

SATVR . FVFERE . MARS . LIMEN . SALI . STA . BERBER.
ador (7) fieri (8) Mars λύμην (9) maris (10) siste (11)......

SEMVNES . ALTERNEI . ADVOCAPIT . CONCTOS.
Semones alterni advocate cunctos (12)

ENOS . MAMOR . IVVATO
Nos Mamuri juvato

TRIVMPE, etc., i. e. *Triumphe.*

La forme de la versification ne s'aperçoit pas dans l'essai d'interprétation qu'on vient de voir de ce cantique, que l'on croit appartenir au temps de Numa; on sait cependant que les chants des Arvales, ainsi que ceux des Saliens, étaient rhythmiques (13). Festus est affirmatif à ce sujet

(1) Ab. L. Lanzi, *Saggio di lingua etrusca*, t. I, p. 110.

(2) Dans les plus anciennes formes de la langue latine, on lit *enos* pour *nos*, *esum* pour *sum*.

(3) *S* employé pour *r*, comme dans les tables eugubines. V. *Quintil*, l. 1, c. 6.

(4) Dans la plus ancienne déclinaison latine, on disait *luerem* pour *luem*, comme *Apollinerem* pour *Apollinem* et *dierem* pour *diem*.

(5) *Sins* pour *sines*, comme on voit *Menrva* pour *Minerva* dans des patères étrusques.

(6) *Inpleores* pour *in flures* ou *in flores*, comme *purii* pour *farii*.

(7) *Atur* pour *ador* se trouve dans les tables eugubines.

(8) *Fusere* pour *fiere*, en ôtant l'aspiration et changeant *u* en *i*. *Fiere olim fieri*, dit Aulu-Gelle, XIX, 7. *Ados fieri* est une forme grecque; en ôtant l'archaïsme, on a le sens : *Adorem fieri seu fruges eveniant*.

(9) Λύμην *maris*, le dommage causé par la mer.

(10) Le nom grec σάλος, *agitation des flots*, prend ici la place du mot celtique *mare*, qui n'était pas entré dans la langue latine des anciens temps.

(11) *Sta*, pour *siste*, est de la plus ancienne latinité; de là *Jupiter Stator*. — *Berber* est peut-être une épithète de Mars; on trouve dans la deuxième table eugubine *Martier Berfier*.

(12) Le changement d'*u* en *o* se trouve aussi plusieurs fois dans la deuxième table eugubine.

(13) Marini, *I Fratelli Arvali*, p. 87.

et dit qu'on appelait *saturnins* les vers les plus anciens dans lesquels Faune avait prédit l'avenir aux hommes, et que les chants saliens étaient de même facture (1). Cicéron, parlant de ce genre de versification, rapporte les vers suivants d'Ennius et dit : « Que sont devenus chez nous « ces anciens vers,

« ..... Que chantaient autrefois les faunes et les devins, alors que personne « n'avait encore gravi les rochers des muses, et que nul n'étudiait l'art de bien « dire (2) ? »

Les chants libres et respirant la gaieté, qui furent en usage chez les Étrusques, étaient originaires de *Fescennia*, ville de Toscane : ils furent appelés *fescennins* du nom de cette cité. On les chantait aux noces avec accompagnement de la flûte. Comme les vers saturnins, ceux de ces chants étaient rhythmiques et non métriques (3). On y trouvait des équivoques relatives à la consommation du mariage et d'autres jeux de mots plus joyeux que satiriques; mais, dans la suite des temps, les pointes devinrent plus acérées, les chants fescennins changèrent d'objet et firent de cruelles blessures à l'honneur des citoyens, bien que sous la forme de plaisanteries soutenues par le chant et par le jeu de la flûte. Introduits chez les Romains, les chants de Fescennia y subirent des transformations analogues : d'abord simples et gais, ils finirent par devenir l'arme de la méchanceté, et leurs excès furent tels, qu'une loi fut portée, dans l'année 292 de Rome, contre les auteurs dont les vers satiriques déchiraient les réputations (4). Après la conquête de la Grèce par les Romains, les œuvres de ses grands poëtes se répandirent en Italie et devinrent des modèles qu'on s'efforça d'imiter : alors, par de lents progrès, disparut l'âpre cadence des vers saturnins, et les Étrusques, comme les peuples du Latium, modifièrent les rhythmes de leur poésie chantée.

(1) Festus, voc. *Saturnus*. — Cf. Servius *ad Georg.*, II, v. 305. — Varron, *de Ling. lat.*, VI, c. 3.

(2) Cic. *de Claris Oratoribus*, XVIII.

(3) Serv. *ad Æneid.*, VII, v. 695.

(4) Fescennina per hunc invecta licentia morem
Versibus alternis opprobria rustica fudit;
Libertasque recurrentes accepta per annos
Lusit amabiliter, donec jam sævus apertam
In rabiem verti cœpit jocus, et per honestas
Ire domos impune minax.....

Horat., Epist. II, 1, v. 145, sqq.

Sous l'influence de la caste sacerdotale et dans un but religieux, l'Étrurie vit naître, dans le temps de sa prospérité, un certain genre de spectacle composé de scènes pantomimiques exécutées au son des flûtes. Les acteurs de ces scènes étaient appelés *histrioni,* mot étrusque qui, plus tard, passa dans la langue latine et fut appliqué aux acteurs de toutes les pièces de théâtre. Valère Maxime a écrit, sur ces pantomimes, ce paragraphe intéressant : « Sous le consulat de C. Sulpitius « Beticus et de C. Licinius Stolon, une peste violente, détournant la « république d'entreprises guerrières, l'accabla de maux domestiques. « Déjà l'on ne voyait plus de ressources que dans la religion, dans un « culte nouveau et particulier, et l'on n'attendait plus rien de la science « humaine. On composa des hymnes pour apaiser la Divinité. Ces « chants furent avidement écoutés par le peuple qui, jusqu'alors, « s'était contenté des spectacles du cirque, célébrés pour la première « fois par Romulus, en l'honneur du dieu Consus, lors de l'enlèvement « des Sabines. Cependant, les hommes ayant un penchant naturel à poursuivre « le développement des choses les plus simples à leur origine, la « jeunesse ajouta aux expressions de respect envers les dieux des gestes « violents et des danses grossières. Ce fut à cette occasion qu'on fit « venir d'Étrurie une sorte de pantomime qui, par la gracieuse agilité « naturelle aux Curètes et aux Lydiens dont les Étrusques tirent leur « origine, fut pour les yeux des Romains une agréable nouveauté. Ceux » qui jouaient ces scènes étant appelés *histrions* dans la langue étrusque « que, ce nom fut donné à tous les acteurs qui paraissent sur un « théâtre (1). »

La flûte double était, chez les Étrusques, l'instrument obligé de toutes les cérémonies religieuses; elle était aussi l'accompagnement nécessaire des chansons populaires, de la danse, des pantomimes, et même des exercices de saltimbanques. On en voit des exemples dans les peintures des vases : un de ces tableaux représente un joueur de flûte ayant devant lui un acrobate qui tient dans les mains une courte baguette au-dessus de laquelle il doit exécuter des sauts en avant et en arrière; tour de souplesse que font encore certains farceurs de profession. Nous donnons ici le dessin de cette peinture étrusque.

(1) Val. Max., lib. II, c. IV, 4.



Fig. 43.

Chez les Étrusques, comme chez les Romains longtemps après, un collége de joueurs de flûte existait et fournissait des musiciens pour accompagner le chant et pour jouer pendant les sacrifices, dans le culte de tous les dieux. Ceux de Rome étaient tous venus de l'Étrurie ; il en était ainsi dès l'origine même de la ville si, comme le dit Ovide, c'était un flûtiste étrusque qui jouait dans la fête où Romulus donna le signal de l'enlèvement des Sabines (1). Ce fut aussi de musiciens du même pays que Numa, comme nous l'avons dit d'après Plutarque, composa le collége de joueurs de flûte destiné aux solennités religieuses de la ville latine. Ovide nous fournit aussi la preuve que, de son temps, les flûtistes de ce collége étaient encore des Étrusques : après avoir dit que leur fête se célébrait aux petites Quinquatries, il ajoute qu'à cette occasion ils parcouraient les rues masqués et revêtus de leur longue robe lydienne (2), signe certain de leur nationalité tyrrhénienne. Le nom par

(1) *Artis amatoriæ* I, v. III, 112.

Dumque, rudem præbente modum tibicine thusco,
Ludius æquatum ter pede pulsat humum ;
In medio plausu, plausus tunc arte carebat,
Rex populo prædæ signa petenda dedit.

(2) Cur vagus incedit tota tibicen in urbe ?
Quid sibi personæ, quid stola longa, volunt ?

Fast., VI, v. 653, 654.

lequel on les désignait était *subulones,* mot étrusque passé dans la langue latine. Un érudit qui a exploré la Toscane pendant plusieurs années, dans un but de recherches archéologiques, et qui a fait de sérieuses études sur ses anciennes populations, a fait, à propos de ces joueurs de flûte, la remarque très-judicieuse qu'on retrouve quelque souvenir de l'Asie dans tout ce que les Romains ont emprunté à l'Étrurie pour les arts et les coutumes (1).

Il faut distinguer les temps dans l'histoire des arts du dessin comme dans l'emploi de la musique chez les Étrusques, si l'on veut apprécier avec certitude ce qui appartient en propre à ce peuple, et les produits des transformations qui se sont opérées dans son goût par ses relations avec les Grecs. Les vases noirs de Tarquinies accusent une originalité remarquable, mais la grâce et le charme en sont absents. Plus tard vient, dans les productions de l'Étrurie, l'imitation du bel art grec de la Campanie et de l'Apulie ; l'originalité disparaît, mais le dessin devient correct et les lignes prennent le vrai caractère du beau. De même, lorsque le sentiment de terreur domine dans le culte des dieux, la musique de l'Étrurie paraît uniquement religieuse et austère ; mais, après les premiers siècles, un changement considérable s'opère dans les mœurs et l'application de la musique se partage entre le service des temples et les plaisirs mondains. La première époque est si ancienne et il y a tant d'incertitude dans les traditions, que les récits des historiens offrent peu de secours pour dissiper les ténèbres dont sont environnées les origines étrusques. C'est du sein de la terre qu'a jailli la lumière sur ces temps antéhistoriques ; les nécropoles en ont révélé les secrets. Dans des tombeaux, où se retrouve en toutes choses le caractère des arts de l'Asie, étaient accumulés des monuments de tout genre, qui nous instruisent mieux de ce que furent ces Tyrrhéniens venus de la Lydie, que ne pourraient le faire les plus doctes écrivains. Suivant les temps où furent construits ces hypogées, les monuments qu'on y découvre présentent les arts de l'Étrurie dans un état toujours avancé relativement à l'époque déterminée par eux, mais très-différents de caractère. Le musée Grégorien de Rome, celui de Florence, la collection Campana acquise par le gouvernement français, d'autres encore, fournissent aujourd'hui les éléments nécessaires pour l'étude approfondie d'une histoire chronologique de l'art étrusque ; histoire dont les révélations mettent au néant

(1) Noël des Vergers, ouvrage cité, t. II, p. 12, note.

de vagues traditions recueillies dans le cours des siècles et consacrées par l'autorité du nom des écrivains.

Nous renfermant dans le sujet de notre livre, examinons, par exemple, ce qu'on a dit des trompettes tyrrhéniennes droites et courbes. Une multitude d'auteurs de l'antiquité en redisent le nom sans savoir précisément de quoi ils parlent. Eschyle, dans les *Euménides* (1), Sophocle (2), Euripide (3), mettent le nom de la trompette tyrrhénienne dans la bouche des personnages de leurs tragédies ; cependant jamais les trompettes droite ou courbe des Étrusques n'ont été introduites dans l'Hellade. Pausanias, à propos de cette trompette, rapporte une historiette d'un fils d'Hercule et d'Omphale, nommé *Tyrsenus*, qui en aurait été l'inventeur (4); Pollux n'en donne que le nom (5); Athénée paraît mieux informé quand il dit que les Tyrrhéniens ont inventé les cors et les trompettes (6); Pline est plus explicite, car il nomme Pisée le Tyrrhénien, comme l'inventeur (7), mais Hygin veut que la trompette tyrrhénienne ait été inventée par Tyrrhène, fils d'Hercule, qui l'aurait faite d'une conque marine (8). Quel intérêt historique peut résulter de tant de versions contradictoires? Quand on aura accumulé des passages de même espèce, sans oublier les conjectures des commentateurs, et y ajoutant le vers de Virgile,

« Et la trompette tyrrhénienne a sonné dans les airs (9), »

ainsi que le commentaire de Servius sur ce passage, où il est dit que le lieu de l'invention fut la ville étrusque de Vulsinies, que saurons-nous des trompettes tyrrhéniennes, de leurs formes et de l'époque la plus ancienne où leur existence est constatée? Eh bien, ce que ne peuvent nous apprendre les historiens et les poëtes, la tombe découverte par le marquis de Campana à Cære, l'une des villes antiques les plus importantes de l'Étrurie, nous le révèle immédiatement. Sur les parois de cette grande

(1) V. 557.
(2) Dans l'*Ajax*, v. 17.
(3) Dans les *Phéniciennes*, les *Héraclides*, et dans divers fragments.
(4) L. II, c. 21.
(5) L. IV, c. 11.
(6) Τυῤῥηνῶν δ' ἐστὶν εὕρημα κέρατα τε καὶ σάλπιγγες. IV, c. 25, p. 184.
(7) L. VII, c. 57.
(8) *Fab.*, 274.
(9) *Én.*, VIII, v. 526.

chambre sépulcrale sont sculptés et peints des objets divers, armes offensives et défensives, animaux d'espèces différentes, et ustensiles d'un usage habituel au milieu desquels on remarque deux grandes trompettes droites et deux courbes appelées *cors* par les poëtes latins. Ces instruments présentent dans leur aspect des conditions acoustiques satisfaisantes et l'on s'étonne qu'à une époque si reculée l'art de fabriquer des instruments de musique ait déjà pu être si avancé.

Cære et Tarquinies paraissent avoir été les premières villes fondées et entourées de fortes murailles par les Étrusques. Le tombeau où se trouve la représentation des objets dont il vient d'être parlé indique une civilisation et des arts déjà perfectionnés. Il serait difficile aujourd'hui d'assigner une époque précise à ces productions; cependant elle ne peut être postérieure au onzième siècle avant notre ère, car les douze villes confédérées de l'Étrurie existaient déjà au dixième et la puissance des Étrusques s'étendait dès lors sur la plus grande partie de l'Italie. Nous avons sur cela le témoignage de Tite-Live qui, lorsque l'amour-propre national n'exerce pas d'influence sur sa narration, mérite toute notre confiance. « Avant les Romains et leur empire, dit-il, les Toscans « avaient étendu leur domination sur terre et sur mer. Les mers supé« rieure et inférieure, qui ceignent l'Italie comme une île, attestent par « leur nom la grandeur de leur puissance : les populations italiques « appelaient la première mer de Toscane, d'après le nom de cette na« tion, l'autre, mer Adriatique, du nom d'Adria, colonie des Toscans. « Les Grecs les nomment mer Tyrrhénienne et mer Adriatique. Maîtres « du territoire qui s'étend de l'une à l'autre mer, les Étrusques y cons« truisirent douze villes, et s'établirent en-deçà de l'Apennin, vers la mer « inférieure. Plus tard ces douze capitales envoyèrent au-delà de l'Apen« nin autant de colonies qui envahirent tout le pays au-delà du Pô jus« qu'aux Alpes, moins la terre des Vénètes, qui s'enfonce à l'angle du « golfe (1). » Ce fut par ces conquêtes mêmes que les Étrusques, ayant fondé des villes dans la Campanie et dans l'Apulie, se trouvèrent en relation immédiate avec les Grecs, et que ce voisinage opéra la transformation de leur goût dans les arts plastiques et peut-être aussi dans les diverses parties de leur musique. Leurs vases peints exécutés sous l'influence hellénique ne nous en montrent pas seulement les résultats dans la représentation de la forme humaine, mais aussi dans le goût des accessoires.

(1) L. V, c. 33.

CHAPITRE DEUXIÈME.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE CHEZ LES ÉTRUSQUES.

La musique instrumentale eut, chez les Étrusques, un emploi plus fréquent et plus indépendant du chant que chez les Grecs. A la vérité, la flûte s'unissait aux voix dans les chants des sacrifices, dans les hymnes, dans les litanies des processions urbaines et rurales, dans les chants d'hyménée, dans ceux des repas, ainsi que dans les chansons joyeuses du peuple des villes et des campagnes; mais, dans beaucoup de circonstances, cet instrument, séparé des voix et de la poésie chantée, se faisait entendre seul ou en concert avec la cithare : on en a la preuve dans les pantomimes dont il a été parlé précédemment, dans la danse, dans les exercices d'acrobates et dans plusieurs autres divertissements; on assure même que c'était au son de la flûte que les maîtres faisaient fouetter leurs esclaves, non sans doute pour leur y faire trouver du charme, mais peut-être pour adoucir la rigueur du châtiment. Une multitude de monuments nous montrent aussi la cithare employée seule; c'est d'elle que nous parlerons d'abord.

§ I.

Des cithares et des lyres étrusques.

Aux époques les plus reculées de l'art étrusque, on n'aperçoit pas de lyres parmi ses monuments : la cithare, dont nous avons fait voir que l'origine est orientale (1), est toujours l'instrument à cordes pincées des vases peints de l'Étrurie. Ce ne fut qu'après avoir franchi l'Apennin, après avoir établi des colonies dans la Campanie et dans l'Apulie jusques et y compris le territoire de Capoue, ce ne fut, disons-nous, qu'après avoir été modifiés par le contact des Grecs de ces contrées, que les Étrusques connurent la lyre et qu'ils en firent un usage exceptionnel; car on ne voit cet instrument que sur les vases à peinture rouge, dont le caractère se rapproche du type grec, et sa représentation ne se rencontre que sur un très-petit nombre de monuments. Ces lyres n'ont

(1) *Hist. génér. de la musique*, t. I, pp. 273 et suiv., p. 336.

pas, comme celles des Hellènes, le dos formé d'une écaille de tortue; leur construction appartient évidemment à un art plus avancé dans la facture des instruments. Ainsi que nous l'avons dit au septième livre de cetet Histoire(1), la lyre est essentiellement grecque et l'Hellade est sa patrie.

Venus de l'Asie Mineure en Italie, les Tyrrhéniens, ancêtres des Étrusques, apportèrent avec eux une musique moins élémentaire que celle des Grecs de la même époque : on ne voit pas un seul exemple d'une cithare à quatre cordes, soit dans les peintures murales des hypogées de Cære ou de Vulci, soit sur les vases peints ou dans les bronzes, tandis que les lyres grecques à quatre cordes, ou cinq au plus, subsistèrent dans l'Hellade jusqu'au temps de Terpandre. Les cithares étrusques représentées par les monuments ont au moins

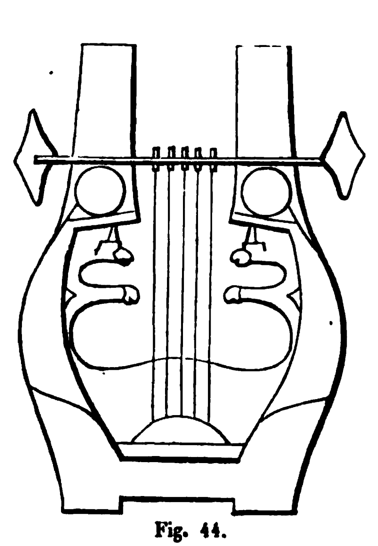


Fig. 44.



Fig. 44 a.

cinq ou six cordes dans l'époque la plus ancienne de l'art. On en voit ici deux exemples : le premier (fig. 44) est pris d'une amphore bachique publiée dans plusieurs recueils; l'autre (fig. 44 a) est tirée d'un beau vase du Muséum britannique.

Le plus grand nombre de figures de cithares étrusques fournies par les monuments ont sept cordes; le modèle en est à peu près invariable.

(1) T. III, chap. x, p. 249.

Quelques cithares ont huit cordes dans les peintures des vases; aucune n'en a davantage, du moins à notre connaissance. La cithare à sept cordes qu'on voit ici (fig. 45) a été décrite dans plusieurs recueils de peintures de vases étrusques et grecs (1).

Les cithares à sept et à huit cordes des peintures étrusques ont toutes les larges et belles proportions qu'on voit ici dans les figures 45 *a* et 45 *b*.

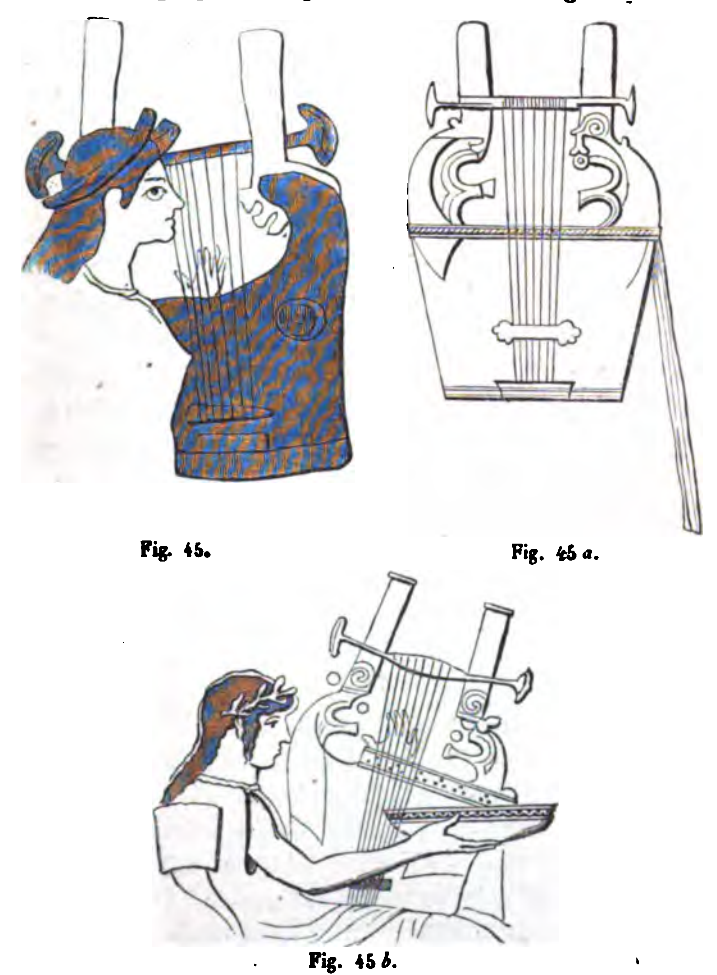


Fig. 45. Fig. 45 *a*.

Fig. 45 *b*.

A l'aspect des cithares figurées sur les vases étrusques, apuliens et campaniens, quiconque y prête quelque attention est frappé de l'ampleur et de l'élégance de leurs proportions : elles révèlent une connais-

(1) Ch. Lenormant et de Witte, *Élite des monum. céramogr.*, t. II, pl. VII.

sance pratique des conditions nécessaires de la facture pour la production de la meilleure sonorité possible, la nature de l'instrument étant donnée. Quelle que soit l'époque à laquelle les vases appartiennent, la forme de la cithare est la même. C'est aussi cette forme qui est celle des vases de la Campanie et de l'Apulie, quoique des instruments à cordes pincées, de construction différente, aient été en usage dans ces provinces de la Grande Grèce, ainsi que nous le ferons voir dans la suite de ce livre. Les archéologues ne paraissent pas s'être préoccupés d'une question qui se présente à propos de l'identité de forme des cithares qui se voient dans les vases peints de l'Étrurie et dans ceux de l'Apulie et de la Campanie, où les Étrusques avaient envoyé des colonies avant l'existence de Rome. Peut-être ont-ils cru que celles-ci ont emprunté les proportions et les formes de l'instrument aux populations grecques de ces provinces. Cette opinion trouverait, jusqu'à un certain point, un appui dans ce que rapportent les écrivains de l'antiquité latine concernant l'usage constant de la flûte, chez les Toscans, pour les cérémonies religieuses ainsi que pour toutes les circonstances de la vie civile, tandis que dans ce qui se rapporte aux temps anciens de leur histoire, il n'est jamais parlé de cithares ou de lyres. Cependant ce n'est pas seulement sur les vases étrusques, où se fait voir l'imitation du style grec, que se trouvent des représentations de cithares en nombre immense; elles ne sont pas plus rares dans les peintures des anciens vases de style purement étrusque, et les formes de ces instruments sont exactement semblables à celles des époques postérieures. Il est un fait qui ne doit pas être oublié, à savoir l'identité de cet ancien style étrusque avec celui des deux citharèdes et de leurs instruments dans le célèbre vase grec de Berlin, publié et commenté par le savant Gerhard (1), et qu'on a vu à la figure 42 de ce volume. Une considération qui ne doit pas être perdue de vue dans l'examen de la question que je pose ici, c'est que, à l'exception de ce vase, les formes de cithares qui se trouvent sur les monuments de la Grèce, ainsi que sur les médailles de quelques-unes de leurs colonies, ne sont point celles des cithares de l'Étrurie, de la Campanie et de l'Apulie. On a déjà vu, dans le septième livre de cette Histoire (fig. 13), la cithare représentée sur une médaille de *Lapithæum*, ville de la Laconie : aucun rapport n'existe entre la forme et les maigres proportions de cet instrument primitif et celles des cithares étrus-

---

(1) *Etruskischer und campanische Vasenbilder der Kæniglichen Museum zu Berlin*, p. 6.

ques, apuliennes et campaniennes. Si nous jetons les yeux sur les médailles de Lilybée, ville de la Sicile, qu'on voit ici :

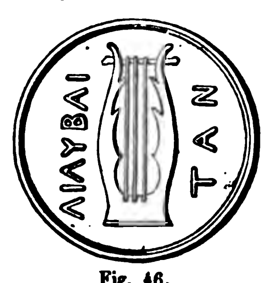

Fig. 46.

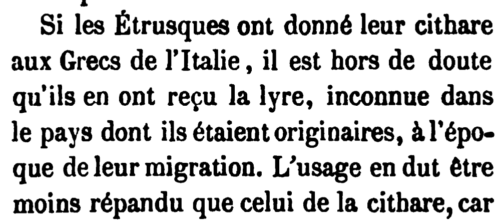

Fig. 46 *a*.

nous y remarquons un instrument du même genre que celui de la médaille de Lapithæum, et tout aussi différent des cithares étrusques. Il n'en est pas de même de l'instrument figuré sur une médaille de Chalcédoine, ville importante de Bithynie, sur le littoral asiatique du Bosphore de Thrace. La cithare heptacorde qu'on y voit, et que nous reproduisons ici, est en tout semblable à la cithare étrusque.


Fig. 47.

Qu'en pouvons-nous conclure, si ce n'est que cette forme est originaire de l'Asie Mineure et que les Lydiens ou Tyrrhéniens qui, de cette contrée, allèrent s'établir dans la Toscane, l'y transportèrent et la firent connaître aux habitants de la Campanie et de l'Apulie?


Fig. 48.


Si les Étrusques ont donné leur cithare aux Grecs de l'Italie, il est hors de doute qu'ils en ont reçu la lyre, inconnue dans le pays dont ils étaient originaires, à l'époque de leur migration. L'usage en dut être moins répandu que celui de la cithare, car la représentation de la lyre est rare sur les vases de l'Étrurie; néanmoins on en remarque plusieurs dans les recueils de ce genre d'antiques monuments. Nous y avons fait choix de la lyre octacorde qu'on voit à la figure 48, p. 453 (1).

(1) Cette lyre a été publiée par Gerhard, *Vasenbilder*, taf. XV.

Micali assure qu'on voit, dans les peintures murales de la nécropole de Tarquinies, la figure d'un instrument *semblable à l'espèce de luth appelé colascione, ou à celui qui est sculpté sur le grand obélisque égyptien, dit l'obélisque d'Auguste* (1); mais il n'en donne pas la figure. Les relations fréquentes des Étrusques avec l'Asie Mineure et l'Égypte ont dû leur faire connaître cet instrument, dont la description a été donnée dans le premier volume de notre Histoire (2) : peut-être s'est-il trouvé quelque musicien étrusque qui en a joué; mais l'usage n'a pas dû en être répandu, car on n'aperçoit cette espèce de guitare dans aucune peinture de vases étrusques, apuliens ou campaniens; rien n'en signale l'existence dans les antiquités de Rome, et pas un auteur latin ancien ne l'a mentionné. Il y a lieu de croire que Micali n'a pas vu l'instrument peint dans un des tombeaux de Tarquinies et qu'il n'en a parlé que d'après l'historien de la musique, Burney, qui en avait vu le dessin chez un de ses compatriotes, à Rome (3). Toutefois ce même dessin ne nous inspire aucune confiance, n'étant qu'une copie exacte de la forme hiéroglyphique de l'instrument gravé sur l'obélisque d'Auguste, comme on le voit ci-contre dans la figure 49.

Ce n'est pas de cette manière grossière que les instruments de musique sont représentés dans les peintures étrusques.

Fig. 49.

Les Grecs et les peuples de l'Italie ancienne n'ont pas connu, dans les temps les plus reculés de leur histoire, d'autre instrument à cordes pincées que la lyre et la cithare. Plus tard, c'est-à-dire après les expéditions d'Alexandre et les conquêtes des Romains, les relations avec l'Orient étant devenues fréquentes et même non interrompues, il y a lieu de croire que l'instrument à long manche, devenu le *tanbour* des Arabes, fut introduit dans la Grèce ainsi qu'à Rome; toutefois on n'en aperçoit aucune trace parmi les monuments; son nom antique ne se trouve nulle part et pas une phrase des écrivains grecs ou latins ne le signale. Il est donc présumable que la longue habitude qu'avaient ces peuples du jeu facile des cordes à vide de la cithare

(1) Micali, ouvrage cité, 2me édit., t. II, 1re part., c. 28.

(2) *Hist. génér. de la musique*, t. I, p. 270-272.

(3) Burney, *A general History of music*, t. I; p. 519, pl. V, fig. 9.

et de la lyre leur aura fait prendre en dégoût les difficultés du doigter, lesquelles sont inséparables des instruments à manche et à touches.

§ II.

Des instruments à vent étrusques.

Les flûtes étaient de plusieurs espèces chez les Étrusques; on y comptait la flûte pastorale ou syrinx, la flûte oblique ou traversière et les flûtes doubles égales et inégales. Les peintures murales des nécropoles et les vases peints en font voir des spécimens. Dans un bas-relief publié par Micali, on voit une femme qui joue d'une syrinx à neuf tuyaux, exemple rare parmi les monuments d'une haute antiquité. La plupart des syrinx antiques n'ont que sept tuyaux. Près de la femme qui joue de cet instrument, on en voit une autre qui tient une flûte oblique ou traversière. Nous reproduisons ici cette partie du groupe représenté par le bas-relief :



Fig. 50.

L'usage de la flûte oblique chez les Étrusques n'a pu être mis en doute depuis la découverte miraculeuse de la nécropole de Vulci où étaient enfouis des trésors d'art de toute espèce. Il s'y trouvait une petite flûte traversière en bronze percée de trois trous, qui est aujourd'hui dans la magnifique collection étrusque du Muséum britannique.

Les monuments étrusques offrent diverses représentations de joueurs de flûtes doubles à tuyaux égaux et inégaux : il est fâcheux que ces figures soient de dimensions trop petites pour que les nombres de trous des instruments soient indiqués et leurs positions déterminées. D'après ce que nous savons des flûtes de l'Orient et de la Grèce ancienne,

nous pouvons présumer que la plupart des flûtes étrusques n'avaient que trois trous, et que celles qui en avaient quatre étaient des exceptions nées de la nécessité d'exécuter certains chants liturgiques, pour des circonstances particulières. On pourrait objecter que les Étrusques, ayant établi des colonies et possédé des villes importantes dans la Grande Grèce, ont dû se servir des instruments qui y étaient en usage, et qu'on trouve dans cette partie méridionale de l'Italie des peintures et des sculptures où se voient des flûtes à cinq trous et même une flûte *omnimodique* à neuf trous, dont une partie. était bouchée, pour ne laisser ouverts que ceux du mode dans lequel la mélodie était jouée; mais la réponse à cette objection est que ces complications appartiennent à des temps relativement modernes où les rapports des Étrusques et des habitants de la Campanie et de l'Apulie avaient cessé.

Le groupe qu'on a vu (fig. 43, p. 445) d'un joueur de flûte double et d'un saltimbanque démontre que les deux tuyaux de l'instrument étaient conjoints : plusieurs autres monuments semblent indiquer une construction semblable dans les flûtes doubles. On n'a pas publié jusqu'à ce jour de peinture étrusque qui fasse voir les deux tuyaux séparés d'une double flûte; cependant il ne paraît pas douteux qu'il y ait eu des instruments de cette espèce dans l'Étrurie; car on en voit sur les vases peints et sur les miroirs de l'Apulie, dont il sera parlé plus loin. Les monuments de Rome en offrent aussi plusieurs exemples.

La trompette tyrrhénienne ou étrusque, dont tous les auteurs de l'antiquité ont parlé et qui figure sur plusieurs monuments de Rome, fut, chez les peuples italiques, un instrument guerrier qui retentissait à la tête des armées toscanes, comme il guida, longtemps après, les légions romaines dans leur marche victorieuse. C'était aussi la trompette tyrrhénienne qui résonnait dans les triomphes des généraux, ainsi que dans certaines cérémonies religieuses ou autres circonstances solennelles. Nous avons dit, dans l'introduction de ce huitième livre, que les Grecs n'ont connu que le nom de cet instrument et qu'ils n'en ont point fait usage; sa forme ne s'aperçoit, en effet, dans aucun monument de l'art hellénique, bien qu'il existât dans la Grèce une trompette qui servait aux hérauts, ainsi qu'on l'a vu au septième livre. La forme de celle-ci était peu différente de la flûte simple : la trompette étrusque était beaucoup plus longue et recourbée à l'extrémité où se développait le pavillon : le tube s'élargissait par une lente progression jusqu'à ce pavillon. (Voir à la page suivante la forme de l'instrument fig. 51.)

La figure que nous donnons ici est tirée des peintures murales d'un tombeau découvert dans les ruines de Cære, en 1850, par le marquis Campana, et qui est considéré à juste titre comme un des plus riches trésors d'antiquité trouvés de nos jours. L'âge de ce tombeau ne pourrait être déterminé avec précision; mais il doit remonter à une époque très-éloignée, le caractère des statues couchées sur le sarcophage, étant asiatique et rappelant, par son style archaïque, celui de certains bas-reliefs découverts dans l'Asie Mineure par MM. Walpole, Texier et autres voyageurs. Ce sarcophage est maintenant au musée du Louvre, où il est connu sous le nom de *tombeau lydien* (1). L'invention de lá trompette tyrrhénienne ou étrusque serait donc ou antérieure, ou du moins contemporaine de la guerre de Troie : sans aucun doute, elle appartient à l'Étrurie, car on n'en voit nulle trace ni dans les restes antiques de l'Assyrie et de Babylone, ni dans ceux de la Phrygie et de la Lydie.

De la longueur de son tube, tel qu'il est représenté dans les peintures murales du tombeau de Cære, nous sommes autorisé à tirer la conclusion que l'ancienne trompette tyrrhénienne produisait des sons graves; cependant il est à peu près certain qu'elle fut modifiée plus tard dans son diapason, et qu'elle fut raccourcie, car ce fut le même instrument qui, introduit chez les Romains, prit le nom de *lituus,* à cause de sa ressemblance avec le bâton augural appelé du même nom, et que Rome avait aussi reçu des Étrusques. Néanmoins Aulu-Gelle met en doute si la trompette a reçu son nom du *lituus,* bâton court et recourbé à son extrémité que portaient les augures dans les sacrifices, ou si c'est elle qui a donné son nom à ce bâton, devenu plus tard la crosse des premiers évêques; ou, enfin, si le nom de *lituus* a été donné à la trompette à cause de ses sons stridents, du mot grec λιτός, qui signifie aigu (2). Quoi qu'il en soit, plusieurs passages des poëtes latins

Fig. 51.

(1) On sait que cette désignation a été considérée comme erronée par M. Beulé, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts. Voir, à ce sujet, la note 3, page 126 du I[er] volume de notre *Histoire de la musique.*

(2) Aulu-Gelle, *Noct. att.*, lib. V, c. 8. — Macrobe, examinant, comme Aulu-Gelle, la construction d'un vers de Virgile, dit exactement les mêmes choses dans sa recherche de l'étymologie de *lituus;* cependant il est un peu plus affirmatif dans sa conclusion et déclare

prouvent qu'en effet les sons du *lituus* étaient aigus et stridents (1). Nous examinerons, dans la troisième section de ce livre, quelques particularités relatives à cette trompette des Romains.

L'invention d'un autre instrument de musique en métal, le ***cor***, appartient aussi aux Étrusques. Son antiquité n'est pas inférieure à celle de la trompette tyrrhénienne, puisque l'un et l'autre sont représentés dans la peinture murale du tombeau de Cære. Le cor a la forme qu'on voit ci-contre.

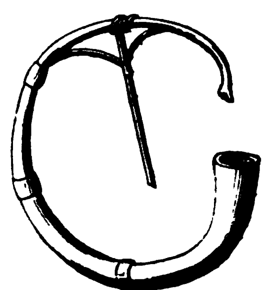


Fig. 52.

Avant la découverte du marquis Campana, le cor était considéré comme un instrument d'origine latine par les archéologues, bien qu'Athénée en ait attribué l'invention aux Tyrrhéniens ainsi que la trompette (2), comme nous l'avons déjà dit. Aucun

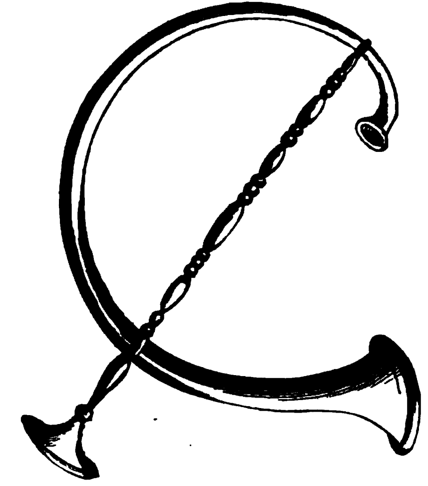


Fig. 53.

monument de l'Étrurie ne l'avait fait connaître comme appartenant

que le bâton augural a dû *nécessairement* s'appeler *lituus* à cause de sa ressemblance avec la trompette : *Necesse est ut virga auguralis a tubæ similitudine lituus vocetur.* Macrob. *Saturn.*, lib. VI, c. 8.

(1) ..... Stridor lituum clangorque tubarum.
Lucan. *Pharsal.* I, v. 237.
Et lituis aures circumpulsantur acutis.
Stat. *Theb.*, X.

(2) Τυῤῥηνῶν δ' ἔστιν εὕρημα Κέρατα τε καὶ σάλπιγγες.
Athen., IV, c. 25, p. 184.

à ce pays, tandis que l'instrument était représenté, sous la forme de la figure 53, sur la colonne Trajane, à Rome, ainsi que dans la figure suivante, tirée d'un marbre antique de Rome (1), lequel offre l'effigie de *M. Julius Victor,* membre du collége des trompettistes et cornistes de cette ville, tenant d'une main le *lituus* et appuyant l'autre sur le cor étrusque. Une inscription, qui entoure le bas-relief, fait connaître ses noms et sa qualité.



Fig. 54.



Fig. 55.

Une urne en albâtre, de style toscan, existe au musée de Volterra; on y voit représenté un triomphe guerrier, où le chef est suivi d'un groupe dans lequel on remarque deux joueurs de cor étrusque (2) qui sont reproduits ici.

Les sons du cor étrusque paraissent avoir été durs et rauques, suivant certains passages des poëtes latins. Valerius Flaccus dit en effet : *Les sons rauques du cor ne les guident point aux combats* (3); nous lisons aussi dans l'Énéide : *Et les cors d'airain répondent par*

(1) Casp. Barthol. *De tibiis veterum,* p. 405.

(2) Micali, ouvrage cité, pl. XXXV.

(3) Prœlia nec rauco curant incendere cornu.
Argonaut., VI, v. 9.

leurs rauques accents (1). On ne connaissait pas, à l'époque reculée où cet instrument fut inventé, les proportions acoustiques nécessaires des tubes pour la bonne qualité des sons.

Aucun instrument sonore ou bruyant de percussion ne semble avoir existé dans l'Étrurie; il est du moins certain qu'on n'en voit aucun spécimen parmi les monuments antiques recueillis dans les musées de Volterra, de Florence et autres. Cependant les Étrusques cultivaient la danse qui, chez les peuples anciens de l'Asie et chez les Grecs, faisait servir ces instruments à marquer le rhythme. Peut-être faut-il chercher la cause de cette singularité dans le caractère sombre de la religion étrusque.

Dionysos ou Bacchus n'était pas une des neuf divinités premières de cette religion : son culte, si répandu dans la Grèce, ne semble pas avoir pénétré dans l'Étrurie proprement dite; ce qui peut expliquer l'absence du tambour et des cymbales dans les peintures et dans les bas-reliefs de cette contrée. Il n'en fut pas de même chez les colonies étrusques établies dans la Campanie : là, le culte dionysiaque s'accordait avec les mœurs licencieuses favorisées par le climat. Les peintures campaniennes et apuliennes font voir, en effet, les instruments de percussion qu'on cherche en vain parmi celles de l'Étrurie.

DEUXIÈME SECTION.

LA MUSIQUE DANS LA GRANDE GRÈCE.

CHAPITRE TROISIÈME.

CULTURE DE LA MUSIQUE DANS CETTE PARTIE DE L'ITALIE ANCIENNE.

Le nom de *Grande Grèce*, donné à l'ensemble de certaines parties de l'Italie méridionale, est trop vague pour indiquer ce qui composait cet ensemble. La Grande Grèce renfermait quatre parties distinctes, à sa-

(1) Æneaque assensu conspirant cornua rauco.
Æneid., VII, v. 615.

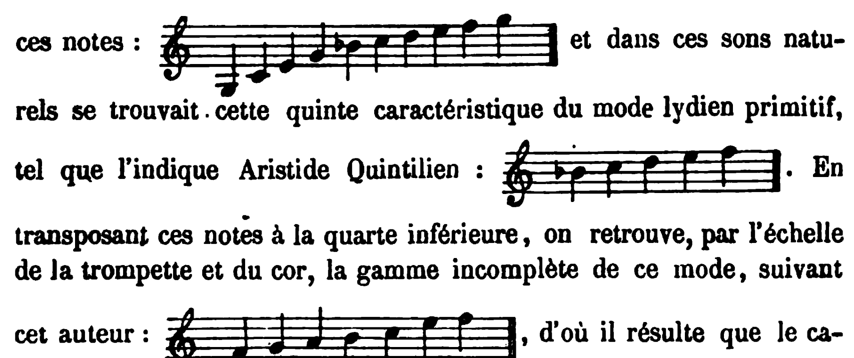
voir, le *Brutium*, aujourd'hui la Calabre antérieure; la *Lucanie,* ou Calabre citérieure et la Basilicate; la *Campanie,* qui répondait à peu près à ce qu'était le royaume de Naples avant la dernière révolution de l'Italie ; enfin l'*Apulie,* aujourd'hui la Capitanate, et une partie des terres de Bari et d'Otrante. Les villes les plus importantes étaient *Rhegium* (Reggio), Locres, Crotone, Sybaris, Tarente, Salente, Métaponte, Élée, *Vulturnum* (Capoue), Nola, Neapolis (Naples), Cumes, Héraclée ou *Herculanum*, et *Pompéia.*

Selon toute probabilité, un rameau de la grande migration pélasgique fournit à ces contrées leurs premiers habitants, environ vingt siècles avant J.-C. Dans la Campanie, ils furent connus sous les noms d'*Osques* et de *Sicani.* Durant les luttes et les mouvements incessants des populations qui, en ces temps reculés, cherchaient les meilleures situations, les *Sicani* furent refoulés à l'extrémité orientale de la Péninsule : ils finirent par aller s'établir dans la Sicile, où ils furent suivis plus tard par les *Siculi,* Pélasges détachés d'un autre rameau. Pendant plusieurs siècles, les Osques demeurèrent seuls en possession de la Campanie ; ce qui les a fait placer au nombre des peuples *opiques*, du mot *ops* qui, dans leur langue, signifiait terre. De là l'opinion qui les a considérés comme *aborigènes,* c'est-à-dire nés du sol sur lequel ils se trouvaient. C'est ainsi qu'étaient désignés tous les peuples dont l'origine ne pouvait être constatée historiquement, à cause de la très-haute antiquité de leur établissement dans le pays où l'histoire les rencontrait. Les premiers étrangers qui partagèrent avec les Osques le territoire de la Campanie furent les Pélasges, dont l'immigration était de beaucoup postérieure à celle de la même race qui avait originairement peuplé l'Italie. On a vu précédemment que les Tyrrhéniens ou Étrusques, ayant franchi l'Apennin, s'établirent dans la Campanie, y fondèrent des villes importantes et se mêlèrent aux Osques, vers le treizième siècle avant notre ère. Un peu plus tard, les premières colonies grecques abordèrent l'Italie méridionale et la Sicile, et plus tard, particulièrement au huitième siècle avant Jésus-Christ, d'autres colonies de la même nation se succédèrent en grand nombre dans les mêmes contrées. Du mélange de tous ces peuples se forma la population de la Grande Grèce, beaucoup plus avancée dans la civilisation et dans les arts que les autres peuples italiques, mais beaucoup moins morale. Dans ces pays de délices et sous ce climat enchanteur, le luxe et la dépravation des mœurs atteignirent les dernières limites.

Si mille causes destructives n'avaient pas exercé leur funeste influence sur les produits de la musique dans la Grande Grèce, et si les mélodies religieuses et mondaines de ses populations étaient parvenues jusqu'à nous, comme y sont arrivés les monuments de la sculpture et de la peinture, les statues, bas-reliefs, vases peints et autres objets, il y a lieu de croire que nous y aurions trouvé un art musical plus avancé que celui des Grecs de l'Hellade. Nos conjectures, à ce sujet, ont pour base des faits dont les significations nous paraissent de nature à frapper les esprits observateurs. En premier lieu, bien qu'une partie des colonies grecques établies en Italie fût dorienne, la roideur du caractère dorien ne put y exercer sa domination comme dans le Péloponnèse, la Messénie, l'Argolide et la Béotie, parce qu'elle fut contre-balancée par l'influence ionienne, beaucoup plus sympathique que l'autre aux populations osque et tyrrhénienne du pays. Il n'est pas nécessaire d'autre preuve de cette vérité que l'absence d'énergie politique et guerrière chez les Grecs d'Italie, ainsi que leur stricte neutralité pendant les luttes vigoureuses du courage samnite contre les envahissements des Romains dans le *Samnium* et dans la Campanie. Les Grecs italiotes allèrent, en quelque sorte, au-devant de la servitude que venaient leur imposer ces dominateurs du monde. A un autre point de vue, rien du caractère dorien ne se retrouve dans le relâchement de mœurs dont l'histoire de la Grande Grèce présente le tableau : qui pourrait croire que ce sont là les Doriens de la Thessalie, de la Crète, et les congénères des rudes Spartiates ? Les monuments des arts recueillis dans la Campanie, dans l'Apulie et parmi les ruines d'Herculanum et de Pompéi, suffiraient pour démontrer que, chez les Grecs d'Italie, le génie ionien avait vaincu le dorien. Une autre considération, non moins concluante, nous donne la conviction de la meilleure condition de la culture de la musique dans la Grande Grèce, comparée à celle de l'Hellade : elle se tire de la variété et de la supériorité des organes sonores représentés par les monuments campaniens et apuliens, mis en parallèle avec ceux de la Grèce propre. Il est de toute évidence que de tels instruments n'ont pas été employés à faire entendre des chants renfermés dans les limites d'une étroite échelle de sons, tels que ceux qui s'exécutaient à Athènes.

Les Osques étaient Pélasges, et les Pélasges, par leur origine orientale, devaient avoir, comme nous l'avons dit dans le septième livre, des chants où se trouvaient de petits intervalles enharmoniques et certaines suppressions de notes dans l'échelle tonale. Tout cela a été expliqué

dans l'exposé du système de la musique de l'Inde, dans ceux de la musique de la Perse et des origines de la musique grecque. Nous pouvons tirer de ces faits la conclusion que les mêmes conformations tonales existaient dans les premiers chants des Osques. A l'époque de la seconde immigration des Pélasges en Italie, les éléments de leurs chants étaient encore les mêmes, ainsi que nous en pouvons juger d'après les formes primitives des modes et le tableau de la plus ancienne notation, dont nous devons la connaissance à Aristide Quintilien. Ces Pélasges n'apportèrent donc aucun changement tonal chez les Osques. Enfin, lorsque les premières colonies grecques abordèrent en Sicile et dans la Campanie, leurs éléments mélodiques étaient semblables, ou plutôt identiques à ceux des Pélasges; leurs modes avaient aussi des lacunes de certains sons et l'enharmonie des quarts de ton divisant le demi-ton mineur descendant; déjà les modes se distinguaient en dorien, phrygien et iastien ou ionien et lydien; les trois premiers avaient le caractère mineur, et le mode lydien le caractère majeur. Il y avait donc identité d'éléments musicaux entre trois des peuples de la Grande Grèce à cette époque, parce que tous trois représentaient la même race, diversement modifiée. Les Étrusques seuls, qui partageaient avec eux ce territoire, nous laissent dans l'incertitude sur la nature tonale de leur musique; cependant, étant Lydiens d'origine, il est probable que leur mode principal était le lydien, dont le caractère, comme nous venons de le dire, était majeur. Une considération importante vient d'ailleurs à l'appui de notre conjecture à ce sujet : les Tyrrhéniens ou Étrusques avaient inventé la trompette et le cor; or, ces instruments, comme tous les tubes ouverts aux deux bouts, donnaient en sons ouverts ces notes :



et dans ces sons naturels se trouvait cette quinte caractéristique du mode lydien primitif, tel que l'indique Aristide Quintilien : . En transposant ces notes à la quarte inférieure, on retrouve, par l'échelle de la trompette et du cor, la gamme incomplète de ce mode, suivant cet auteur : , d'où il résulte que le caractère de la musique étrusque était majeur, et qu'elle fut d'abord ren-

fermée dans le mode lydien. Que si on considérait ce résultat comme la simple conséquence d'une hypothèse, nous rappellerions à nos lecteurs que tous les peuples anciens et modernes, dont la musique a été l'objet de nos recherches, ont eu des systèmes de tonalité en rapport avec les instruments dont ils disposaient. Nous croyons donc que notre hypothèse, en ce qui touche la musique étrusque, acquiert beaucoup de probabilité par les phénomènes acoustiques du cor et de la trompette des Tyrrhéniens.

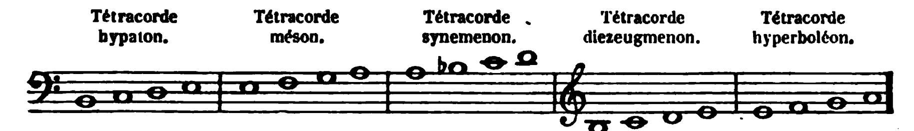
La civilisation de la Campanie et de l'Apulie ayant fait de rapides progrès, et les arts ayant été cultivés avec des succès non moins remarquables par les trois populations osque, étrusque et grecque, des instruments de l'Orient pénétrèrent dans le pays, ainsi que les monuments le font voir, et la culture de la musique y devint générale. Nous avons dit déjà l'incertitude où nous sommes concernant les rapports qui ont pu exister entre l'Hellade et les colonies grecques, au point de vue des variations de la tonalité (1), lesquelles ont été si radicales, comme nous l'avons démontré dans l'Histoire de la musique des Grecs. Il ne peut y avoir de doute quant à l'introduction en Italie du système des treize et des quinze modes, après que la Grèce eut été réduite en province romaine; mais rien ne nous éclaire sur les péripéties de la tonalité dans la Grande Grèce pendant le long espace d'environ onze siècles, depuis l'arrivée des premières colonies grecques dans la Campanie, jusqu'au moment où la mère-patrie fut subjuguée par les Romains. Aucun écrit didactique relatif à la musique n'ayant été découvert parmi les manuscrits trouvés à Herculanum, nous ignorons également si le système de la division de chaque mode par tétracordes fut admis chez les Grecs d'Italie antérieurement à la fin du deuxième siècle avant notre ère; toutefois l'adoption de ce faux système paraît peu vraisemblable, par les motifs qui vont être exposés.

Vers 520 avant J.-C., Pythagore s'était établi à Crotone et y avait fondé une école devenue célèbre. La musique était au nombre des sciences enseignées par le maître; il la rattachait au système de l'harmonie universelle par les nombres, en vertu de cet axiome, dont il avait fait la base de sa philosophie et de son enseignement : *Les nombres sont les éléments de toute chose* (2). Son point de départ, dans

(1) Introduction de ce huitième livre.

(2) Τὰ τῶν ἀριθμῶν στοιχεῖα τῶν ὄντων στοιχεῖα πάντων εἶναι. Aristot., *Metaphys.*, I, 5.

l'exposé de la science musicale, fut donc la détermination des rapports des sons par les nombres; mais la division naturelle de l'octave fut l'objet absolu de sa doctrine, et les tétracordes n'y intervinrent pas, car la théorie de ceux-ci est la négation la plus positive de l'octave, comme nous l'avons démontré dans notre septième livre et comme nous le rappelons ici au lecteur, par cet exemple :



Dans cet arrangement factice ne se trouve pas l'élément d'une tonalité véritable, c'est-à-dire l'*octave*. Pour retrouver cet élément, les Grecs avaient été obligés de supposer l'addition d'une corde au-dessous de la plus grave des tétracordes, laquelle, bien que n'entrant jamais dans la composition de ces tétracordes, était toujours néanmoins la première de chaque mode. Une composition si illogique ne pouvait être admise par un esprit de la trempe de celui de Pythagore. Il ne paraît pas d'ailleurs qu'il en ait eu connaissance. Né à Samos, où il passa une partie de sa jeunesse, il vécut ensuite quelque temps à Lesbos, puis il se rendit en Égypte où il demeura vingt-deux ans. Après ce long séjour loin de sa patrie, il en fit un autre de douze ans à Babylone. De retour à Samos, il essaya d'y fonder une école qui ne fut point suivie et partit pour l'Italie, où se passa le reste de son existence. C'est là que se formulèrent ses idées concernant les principes de la musique et que, la considérant comme contenue tout entière dans la constitution de l'octave, il conçut, comme nous venons de le dire, la grande idée de baser cette constitution sur des rapports de nombres. Une corde tendue ou monocorde lui servit à faire ses expériences, dont les résultats furent ceux-ci : la corde vibrante étant représentée par 1, la moitié de sa longueur fait entendre son octave, dont l'expression numérique est 2. Le rapport du son d'une corde à son octave supérieure est donc 1 : 2. — Le tiers de la corde vibrante, ou une corde équivalente à cette longueur, sonne la quinte de la corde totale; son rapport numérique est exprimé par $\frac{2}{3}$. Le quart de la corde ou une corde de longueur égale sonne la quarte de la corde 1, et son rapport numérique est $\frac{3}{4}$. Déterminant ensuite l'inter-

valle qui sépare la quarte de la quinte, c'est-à-dire *le ton*, Pythagore en trouva le rapport comme 8:9. Ainsi fut posée la base inébranlable des premiers rapports des sons : l'illustre philosophe de Samos n'alla pas plus loin dans cette science ; mais c'est à lui qu'appartient la gloire d'en avoir conçu les principes éternels et de les avoir formulés. Ses élèves complétèrent ses calculs pour la détermination des autres intervalles contenus dans l'octave. C'est donc dans la Grande Grèce que se fit la découverte qui a donné naissance à la science de l'acoustique.

D'après d'autres considérations encore, il paraît peu probable que le système des tétracordes ait été en usage chez les habitants de la Grande Grèce : la plus concluante est qu'à l'époque où les dernières colonies doriennes arrivèrent dans ce pays, le système dont il s'agit n'existait pas encore. Or, parmi les noms des musiciens grecs de la Sicile et de la Campanie cités çà et là par divers auteurs, on n'en voit aucun qui, dans des temps postérieurs, soit signalé comme ayant modifié le système tonal de son pays.

Aristoxène nous apprend (p. 6, édit. Meibom.) qu'Aristoclès, pythagoricien de Locres, a démontré que l'octave est composée d'une quarte et d'une quinte. Cette théorie fondamentale est antipathique au système des tétracordes. Aristoxène lui-même, qui était de Tarente et qui vécut au temps d'Alexandre et de ses premiers successeurs, ne parle, en deux endroits de son Traité des éléments harmoniques, de certains degrés des tétracordes qu'au point de vue de la nature des intervalles dans les trois genres : c'est le sujet principal de son livre. Il ne s'occupe pas du système des tétracordes en lui-même et n'en explique pas l'organisation. Cependant, après avoir appris la musique de maîtres de Tarente, il avait vécu longtemps dans l'Hellade, et s'y était instruit du système qui y était en usage.

Les peuples les plus anciens de la Campanie étaient essentiellement religieux dans les temps anciens : chez les Osques le culte des divinités qui président à l'agriculture était particulièrement l'objet de fréquents sacrifices dans les temples des villes, aussi bien que parmi les pâtres et les laboureurs ; la musique y était toujours associée. Chez ce peuple, comme chez les autres nations opiques, les traditions les plus anciennes attribuaient aux dieux l'art de cultiver la terre enseigné par eux aux humains, et les fêtes religieuses étaient toutes consacrées à en rappeler le souvenir. Les cantiques osques qui se chantaient à ces fêtes célébraient le

retour de la moisson et renfermaient l'éloge des animaux les plus utiles pour les travaux agraires. Il y avait même des jeux célébrés au son de la flûte en l'honneur des bœufs : on les appelait *bubitiens* (1). Des découvertes de monuments, faites dans ces derniers temps, ont fourni d'intéressants renseignements sur les divinités auxquelles les populations opiques avaient voué des cultes, ainsi que sur la liturgie des sacrifices. Le plus curieux de ces monuments est une plaque de bronze trouvée, en 1848, à Agnone, dans l'Abruzze citérieure, en fouillant le sol, au milieu de débris de constructions. Elle porte une inscription en langue samnite où se trouve l'énumération des dieux auxquels les peuples opiques rendaient un culte, et pour lesquels il existait des chants spéciaux. Les trois premières divinités dont on y lit les noms sont Vescius (*Vezkel*), Evius (*Evklui*) et Cérès (*Kerri*). Vescius est le dieu Pan, qui préside aux pâturages et aux troupeaux ; Évius est le Dionysos ou Bacchus des Grecs, dieu des vendanges (2) ; Cérès ou Cybèle, la nature et la déesse des moissons. Cette première triade, nommée dans le monument d'Agnone, domine les autres dieux. La fête annuelle de Vescius ou Pan se célébrait au son de la grande syrinx à neuf ou à quinze tuyaux que nous montrent les peintures et les bas-reliefs de la Campanie, ainsi qu'on le verra plus loin, et avec des chants pastoraux, pendant qu'on sacrifiait un bouc devant l'autel du dieu : comme presque tous les produits de la musique de l'antiquité, ces chants sont à jamais perdus.

Chez les Osques, comme dans la Phrygie, comme chez les Grecs, dans les grandes Dionysiaques, le culte de Cérès et celui de Bacchus étaient réunis dans les bacchanales : c'était à la fois l'action de grâces rendue aux divinités à qui l'on était redevable de toutes les productions de la terre. Ces bacchanales, qui se célébraient au printemps et à l'automne

---

(1) Pline, XVIII, 3.

(2) Ce nom d'*Evius* semble s'appliquer au Dionysos métamorphosé en taureau, ταυρόμορφος, qui s'offrit à Panthée dans son délire : s'il en était ainsi, Evius serait synonyme du mot grec ἡβῶν, ardent, vigoureux. Paul Diacre dit de ce dieu *porte-cornes* : « Cornua liberi patris simulacro adjiciuntur quem inventorem vini dicunt, eo quod homines nimio vino truces fiunt. » (P. Diacon., *Excerp. ex P. Fest. de signif. verb.*, lib. III, p. 30, edit. Lindemann.) C'est dans le même sens qu'Horace dit que le vin rend l'espérance aux esprits inquiets, et qu'il donne du courage et des cornes (de la force) au pauvre :

Tu spem reducis mentibus anxiis
Viresque, et addis cornua pauperi.
(Lib. II, od. 2.)

de chaque année, et auxquelles tout le peuple prenait part, avaient une animation extraordinaire. Les chants en l'honneur des deux divinités étaient accompagnés de flûtes, de cymbales et de grands tambours de basque dont les dimensions sont indiquées par les monuments.

Après les trois divinités principales dont il vient d'être parlé, le monument d'Agnone place *Futris*, déesse de la reproduction physique : son culte complétait celui de toute la nature. L'inscription donne à cette déesse le titre de *sacrée* ou d'*augusta* (*futrei kerriai*). Son autel était près de celui de Vescius ou Pan. Les chants qui accompagnaient les sacrifices qu'on lui faisait devaient être doux et accompagnés de la flûte. L'inscription mentionne ensuite le culte de l'air (*Ammas*); des nymphes des fontaines; de la *possession par la loi;* des dieux souterrains; de ceux du matin; de Jupiter (*diurei*); d'Hercule (*heraklui*); de la bonne foi (*patânaî*), et de la divine génération (*deîvaî genetaî*). Un autel pour chacun de ces cultes était placé dans le *pronaum* (vestibule) ou dans la *cella* (sanctuaire) du temple (1). De ces renseignements résulte la démonstration que la religion des premiers habitants de la Campanie, du *Latium* et du *Samnium* était le panthéisme pur. Si l'on n'y voyait apparaître les dieux souterrains ou infernaux, on pourrait croire que cette religion matérielle différait de toutes les autres, en ce que le sentiment de la crainte y était étranger.

Arrivés dans la Campanie, les Étrusques y suivirent sans doute les traditions de leur religion et en pratiquèrent les rites; mais ce que l'histoire nous apprend des habitudes de luxe qu'ils y contractèrent, de l'altération progressive de leurs mœurs et du degré de dépravation qu'ils atteignirent dans la suite des temps, suffit pour démontrer, bien qu'on n'ait pas de renseignements positifs à ce sujet, que le sentiment religieux s'affaiblit sensiblement dans ces colonies. On peut tirer cependant un enseignement, concernant l'indifférence des Étrusques de la Campanie pour leur ancienne religion, de l'habitude qu'avaient prise leurs artistes de représenter les sujets de la mythologie grecque dans leurs œuvres, préférablement à l'histoire des dieux de leur ancienne patrie. Il n'est pas moins remarquable qu'après avoir été dépossédés par les Samnites des villes qu'ils avaient fondées dans cette même Campanie et habitées pendant une longue suite de siècles, il n'y soit pas resté de

(1) M. Maxim. de Ring, *Histoire des peuples opiques*, p. 224-232.

vestiges de leurs temples, ni aucune trace historique des cérémonies de leur culte; pas un hymne, pas un cantique, rien enfin qui rappelle des habitudes religieuses; pas même, enfin, la tradition de ces nécropoles qui ont été des sources de lumière pour l'histoire des arts de l'ancienne Étrurie. La seule chose qui leur appartienne, comme monument de l'art musical introduit par eux dans la Campanie, est la forme de leur cithare, empruntée par les Grecs habitants de cette contrée.

Les colonies grecques qui s'établirent dans la Campanie et dans l'Apulie, depuis les temps héroïques jusqu'au septième siècle avant l'ère chrétienne, y apportèrent les sentiments religieux dont était alors animée toute la population de la Grèce, ainsi que les traditions de leur culte. Les premiers colons grecs fixés dans ces pays paraissent avoir été des Doriens venus de l'île de Crète; il est donc vraisemblable que les premiers temples élevés par eux furent ceux d'Apollon et de Diane. On peut présumer aussi que les hymnes chantés dans ces temples furent ceux d'Olen, de Chrysothémis et de Philammon. Les colonies ioniennes introduisirent d'autres traditions religieuses dans la Grande Grèce, et tout porte à croire que ce fut par eux que s'y établit le culte de Dionysos ou de Bacchus, très-répandu dans l'Asie. Les peintures de la Grande Grèce offrent des représentations de bacchanales où se voient toujours la double flûte ou la syrinx, le tambour de basque et les cymbales ou crotales. Dans le culte des anciens, la lyre et plus tard la cithare étaient les instruments obligés pour l'accompagnement des hymnes et autres chants liturgiques, comme ils l'étaient dans les temples de l'Hellade; mais dans quelques bas-reliefs et peintures de vases de la Campanie, où des sacrifices sont représentés, on aperçoit des instruments qui n'appartiennent point à la Grèce, et qui sont d'origine orientale, comme cela sera démontré dans le chapitre suivant. Quant à la flûte, elle ne fut d'abord employée que pour le culte de Dionysos ou Bacchus, postérieur aux autres divinités dans la mythologie; cependant on finit par l'admettre, non pour accompagner le chant des hymnes, mais pour en jouer pendant les sacrifices.

Bien que les noms de quelques musiciens de la Grèce italique soient connus, ils étaient plus théoriciens que compositeurs : on manque donc de renseignements sur les auteurs des chants qui furent en usage dans les temples pour les fêtes solennelles, pour les sacrifices, les processions et les funérailles. Trois poëtes-musiciens, dont les chants religieux

furent renommés dans la Grande Grèce, sont les seuls dont les noms aient été conservés : le plus célèbre fut Stésichore, déjà cité dans le livre précédent. Né à Himère, en Sicile, dans la 37e olympiade (632 à 629 avant J.-C.), il se fit remarquer par plusieurs inventions poétiques et musicales, et ses hymnes ainsi que ses pæans se répandirent dans toute la Grèce. Après une carrière longue et honorée, il mourut à Catane à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

Xénocrite, de Locres, fut le second des poëtes chanteurs dont nous voulons parler. Dès sa naissance, il fut frappé de cécité. Plutarque lui accorde des éloges (1) et cite particulièrement des pæans, chants religieux qui, comme nous l'avons dit dans notre septième livre, avaient pour rhythme la mesure à cinq temps. Cléomène, de Rhégium, fut le troisième compositeur d'hymnes et de pæans de la Grande Grèce (2). Pythagore avait aussi composé des hymnes dont il avait fait les vers et les mélodies, dans un but plus moral que religieux. Parmi ces chants, dit son biographe Jamblique, il y en avait pour les différentes dispositions de l'esprit; les uns étaient propres à ranimer l'âme dans ses défaillances; les autres à calmer la colère. Cet homme, aux idées sublimes mêlées de minuties qui touchent au ridicule, était remonté jusqu'à la conception d'un seul Dieu auteur de toutes choses ; mais il ne croyait pas que ce principe et la théologie qu'il en déduisait pût se dévoiler au vulgaire de son temps; il n'admettait à leur initiation que des élèves préparés par ses soins : pour le peuple, il conservait la religion extérieure du paganisme; il voulait qu'on en pratiquât les rites et qu'on y associât incessamment la musique, comme l'art le plus propre à développer chez l'homme le principe moral dans toute sa pureté.

La poésie lyrique était cultivée avec succès par les poëtes-chanteurs de la Campanie ; parmi ceux qui se firent admirer par leurs ouvrages en ce genre, on remarque Ibycus de Rhégium, à qui l'on reprochait seulement un penchant trop prononcé pour les peintures licencieuses (3). Après lui venaient Léonidas de Tarente, Philon de Métaponte et plusieurs autres. Tous ces poëtes étaient aussi musiciens et chantaient leurs idylles et leurs dithyrambes en s'accompagnant de la cithare. Plu-

(1) De Musice, p. 1386, 35.
(2) Athen., IX, c. 14.
(3) Cicer., *Tuscul.*, IV, 33. — Philodem., *de Musica, in Herculan.*, vol. I, p. 63.

sieurs femmes, particulièrement Théano et Nosside, de Locres, se distinguèrent aussi par les talents de la poésie et de la musique; par le charme de leur style, elles méritèrent d'être comparées aux Muses (1).

La culture de la musique paraît avoir été plus générale dans la Grande Grèce que dans l'Hellade où elle avait pour interprètes des musiciens de profession, bien que les éléments du chant et de la lyre fussent enseignés aux enfants dans les écoles, car cette éducation musicale ne devait être que sommaire, suivant ce que nous apprend Platon. Les jeunes filles n'y participaient pas, et les garçons, devenus hommes, étaient détournés de la pratique de la musique par d'autres études et par les affaires publiques auxquelles ils prenaient part. De là les grandes dépenses pour l'instruction des chœurs organisés à Athènes, à l'occasion des fêtes publiques et pour les représentations théâtrales. Cette instruction ne se transmettait que par routine; elle exigeait beaucoup de temps, les choristes se bornant à imiter ce que faisait le maître et ne parvenant à classer les chants dans leur mémoire qu'après un grand nombre de répétitions. Il n'en était pas ainsi dans la Campanie, si nous en jugeons par la multitude de sujets où la musique intervient dans les peintures des vases, et dans lesquels nous voyons autant de femmes que d'hommes jouant des instruments. L'habileté dans l'exécution devait être aussi supérieure chez les Italiotes; car parmi les instruments qui se voient dans les monuments, il en est qui ont un nombre de cordes plus considérable que les simples lyres et cithares, et qui sont joués des deux mains, sans plectre. Dans le banquet royal donné à Suse par Alexandre, pour ses noces, trois chanteurs célèbres et citharistes de Tarente, nommés Stymnus, Héraclite et Alexis, se distinguèrent par leur talent (2).

L'enseignement élémentaire du chant se faisait, sans aucun doute, chez les Grecs d'Italie comme chez ceux de l'Hellade, c'est-à-dire au moyen d'exemples joués ou chantés par le maître et imités par l'élève; nous en avons une preuve matérielle dans les figures peintes sur une coupe antique de la Campanie qui est au musée royal d'antiquités de Leyde (3);

(1) Suid. voc. Θέανω.

(2) Athen., XII, c. 9.

(3) La description de cette coupe et du sujet qui y est représenté a été faite et publiée par M. le d[r]. C. Leemans, directeur du musée royal d'antiquités de Leyde, dans l'écrit intitulé: *De Zangles. Eene grieksche beschilderde drinkschaal van het nederlandsche Museum van oudheden, bij gelegenheid van het tienjarig bestaan der maatschappij voor toonkunst te Leyden, beschreven en uitgegeven door*, etc. Leyden, H. W. Hazenberg, 1844, gr. in-4, pl. I.

elle représente une leçon de chant où le maître assis joue de la flûte, tandis qu'un jeune garçon, debout devant lui, imite avec la voix les successions de sons de l'instrument. Voici ce groupe :



Fig. 56.

Après cet enseignement élémentaire et pratique, convenable pour l'enfance et dont la méthode fut longtemps, en France, celle de beaucoup de maîtres de musique, il y a lieu de croire que des études plus sérieuses et plus analytiques étaient faites par ceux qui voulaient acquérir une certaine habileté dans l'exécution des ornements méthodiques, soit dans l'art du chant, soit dans le jeu des instruments. Ces ornements s'étaient introduits de l'Orient en Italie, comme ils avaient pénétré chez les Grecs de l'Asie Mineure.

La danse, inséparable de la musique, dut avoir, chez les premières colonies grecques établies dans la Campanie et dans l'Apulie, un caractère liturgique analogue à celui des danses qui accompagnaient le chant des hymnes dans les anciens temps de la Grèce. Cette danse n'était composée que de mouvements cadencés et mimiques sans saltation. Une autre danse plus animée, pastorale dans son origine, et qui d'abord ne fut qu'un arrangement des danseurs en cercle, se perfectionna dans la suite des temps et se compliqua d'évolutions diverses, qui faisaient

mouvoir les groupes d'une manière régulière. Une danse particulière, d'une animation extraordinaire, était en usage à Tarente. On rapportait son origine aux vertiges que produisait la piqûre d'une grosse araignée appelée *tarentule,* particulière à ce pays. Les habitants, blessés par cet insecte, étaient saisis d'une sorte de frénésie qui les faisait se livrer à une danse rapide et désordonnée jusqu'à ce qu'une abondante transpiration eût fait disparaître la cause du mal. L'imitation de cette danse vertigineuse, encore en usage dans le royaume de Naples, y est connue sous le nom de *tarentelle*. Quelques compositeurs modernes ont écrit des airs de tarentelle devenus célèbres.

Incessamment employée dans le culte des dieux, dans le chant de la poésie lyrique, dans la danse, dans les fêtes publiques et dans les repas, la musique trouvait encore sa place au théâtre chez les peuples de la Campanie. Les Étrusques y avaient introduit leurs pantomimes exécutées au son des flûtes et des cithares; mais un autre genre de spectacle, plus attrayant pour le peuple, fut imaginé par les Osques et fut connu sous le nom de *farces atellanes,* parce que ces pièces furent représentées d'abord à Atella, petite ville voisine de Capoue. L'esprit satirique des Osques jetait beaucoup de gaieté dans le dialogue de ces grossières comédies improvisées sur de simples canevas, comme les pièces de l'ancien théâtre italien du dix-septième siècle et du commencement du dix-huitième. Les farces atellanes paraissent avoir eu pour origine les railleries échangées entre les habitants des campagnes aux jours de fêtes, et dans les traits qu'ils se décochaient, après s'être couvert le visage de masques d'écorce (1). C'est dans cet usage que furent puisés les premiers essais des scènes comiques d'Atella. Celles-ci abondaient aussi en plaisanteries, en mots équivoques et en phrases à double sens, qui laissaient aux spectateurs le soin d'en chercher l'explication : *Obscura, quæ Atellanæ more captant,* dit Quintilien (2). Un grammairien latin a comparé les atellanes aux comédies satiriques des Grecs (3), quoiqu'il n'y eût pas là de satires, en réalité; mais entre celles-ci et les im-

---

(1) Versibus incomptis ludunt, risuque soluto,
Oraque corticibus sumunt horrenda cavatis.
Virg., *Georgic.*, II, v. 386-87.

(2) *Instit. orat.*, VI, 3.

(3) Tertia species est fabularum latinarum, quæ a civitate Oscorum Atella, in primis cœptæ, Atellanæ dictæ sunt, argumentis dictisque jocularibus, similes satyricis fabulis græcis. *Diomed. Grammat. inst.*, III, p. 487.

provisations rustiques des Osques il y avait la distance qui sépare ce qui est produit par l'art de ce qui est inspiré par le seul instinct. Toutefois il fallait qu'il y eût dans ces farces des traits saisissants d'esprit et des saillies d'un vrai comique, puisque les Romains, chez qui elles furent introduites dans le cinquième siècle de la fondation de leur ville, continuèrent de s'y plaire après que des comédies mieux faites eurent été composées par leurs poëtes. A Rome, après une tragédie ou une comédie de Térence ou de Plaute, on terminait souvent le spectacle par une farce atellane. Dans ces ébauches de comédies, dont il est fâcheux que rien ne soit parvenu jusqu'à nous, se trouvaient déjà les types des personnages obligés des anciennes comédies françaises et italiennes, tels que le vieillard crédule et toujours dupé, qui s'appelait ou *pappus* ou *casnar; bucco,* le bouffon, le *pulcinella* napolitain; *maccus,* le valet menteur et gourmand, qui excitait les éclats de rire de la foule en avalant de longs tuyaux d'une pâte à laquelle il a laissé le souvenir de son nom (le *maccaroni*). Certains traits des atellanes étaient rhythmés et chantés avec accompagnement de flûte, car le chant n'allait jamais seul chez les anciens : ces chants étaient ce que sont les couplets de nos vaudevilles, et la plupart étaient devenus populaires. On en voit un exemple dans la vie de Galba par Suétone. Après avoir peint l'avarice de cet empereur en quelques traits rapides, l'historien ajoute que, dès son arrivée à Rome, l'impression qu'il y produisit ne fut pas favorable et qu'on put s'en apercevoir au premier spectacle représenté. « Les atellanes, dit Suétone, ayant commencé le chant si connu, « *Simus revient de la campagne,* tous les spectateurs l'achevèrent « d'une commune voix et répétèrent ce vers avec beaucoup d'en- « train (1). » Quelquefois les traits lancés par les acteurs des atellanes étaient d'une audace qui pouvait les exposer aux plus grands périls : c'est ainsi que Tibère ayant obligé une dame romaine à se donner la mort pour avoir résisté à ses désirs, la phrase suivante fut prononcée dans l'épilogue d'une atellane : *Un vieux bouc veut caresser une chèvre,* et le public l'applaudit avec transport (2).

La comédie des théâtres de la Campanie avait pris une place distin-

---

(1) Quare adventus ejus non perinde gratus fuit, idque proximo spectaculo apparuit : si quidem Atellanis notissimum canticum exorsis, « Venit, io! Simus a villa; » cuncti simul spectatores consentiente voce reliquam partem retulerunt : ac sæpius versu repetito egerunt. Suét., *Galba*, XIII.

(2) Ejusd., *in Tiberio*, XLV.

guée dans la littérature dramatique de la Grèce : à la tête des poëtes qui se firent remarquer dans ce genre de productions se place Alexis de Thurium. Doué d'imagination, de goût et d'esprit observateur, il écrivit avec talent une grande quantité de comédies de mœurs : on y trouvait de la verve et de la gaieté, mais non la hardiesse originale et vigoureuse d'Aristophane. Il avait écrit, dit-on, deux cent cinquante-cinq comédies (1); un érudit a retrouvé les titres de cent treize de ces ouvrages (2); mais de tout cela il ne reste que des fragments. Ce poëte était l'oncle maternel de Ménandre. Stéphane, fils d'Alexis, cultiva aussi le genre de la comédie avec succès. Les autres poëtes comiques de la Grande Grèce furent Patrocle de Thurium, Charilaüs de Locres, Hégésippe et Seira de Tarente.

La déclamation de la comédie, dans les théâtres de la Grande Grèce, était toujours dirigée par un musicien qui jouait de la double flûte. Depuis longtemps on savait que cet usage a existé à Athènes et à Rome, mais on ignorait quelle place occupait le joueur de flûte : deux monuments de l'ancienne Campanie, qui existent au musée bourbonien de Naples, sont venus dissiper les doutes à ce sujet et nous apprendre que le flûtiste était en scène avec les personnages de l'action dramatique; de plus ils font voir que les flûtes étaient jouées par des femmes. Le premier de ces monuments est un bas-relief en marbre grec qui a été décrit et publié dans le grand ouvrage de Pistolesi sur le musée de Naples (3). Il représente une scène comique où l'on voit, à gauche, un groupe de deux hommes dont le visage est couvert de masques de comédie. L'un d'eux est le maître de la maison; il tient à la main un bâton recourbé dont il veut frapper son esclave : un familier du logis retient le patron et veut calmer sa colère. A droite est un autre groupe de deux hommes dont un est l'esclave, la figure également couverte d'un masque grotesque; l'autre est un de ces personnages de comédie appelé *lorarii,* chez les Romains, et qui étaient chargés de garrotter et de frapper ceux qui leur étaient désignés (4); celui-là n'a point de masque; il tient d'une main, le bras levé, la corde avec

(1) Diog. Laert., IX.
(2) Meursius, *Animadvers. crit.*, lib. III.
(3) *Real Museo Borbonico descritto ed illustrato da Erasmo Pistolesi.* Roma, 1838-1842, 8 vol. in-4°, t. I, pl. XXIV, p. 123 et suiv.
(4) Aul. Gell., *Noct. attic.*, III.

laquelle il frappe l'esclave. Au centre est la joueuse de flûte, sans masque. On voit ici cette scène :

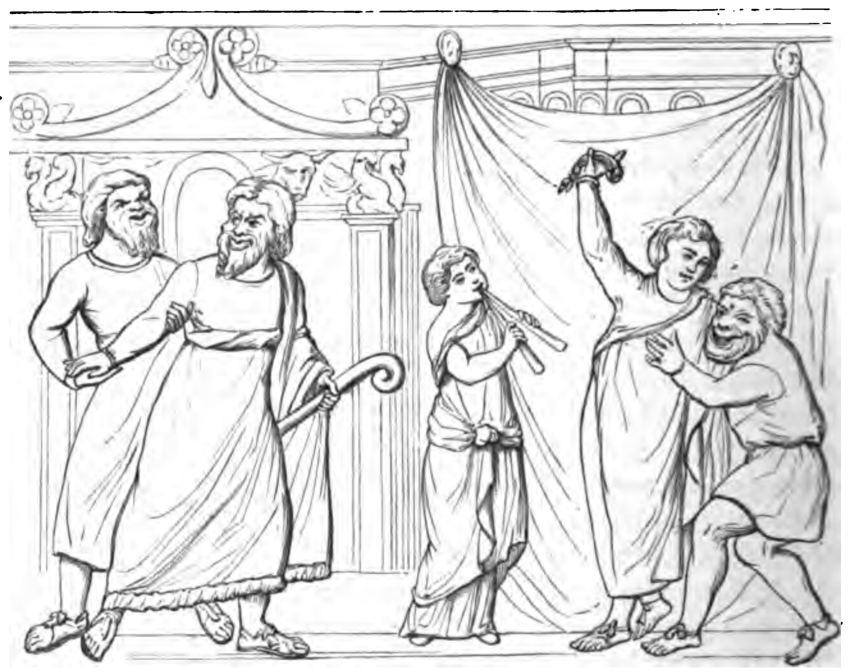


Fig. 57.

L'autre monument est une belle mosaïque trouvée en 1762 dans une maison située hors des murs de Pompéi : elle est l'ouvrage d'un artiste grec qui l'a signée par ces mots :

ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ
Fait par Dioscoride de Samos (1).

La délicatesse du travail et la pureté du dessin font de ce morceau un des produits les plus précieux de l'art antique, en son genre. Le tableau représente une scène comique composée de quatre personnages, dont deux principaux. Tous quatre sont masqués, ce qui prouve que la scène appartient à une action théâtrale. A droite est un homme qui danse en jouant d'un grand tambour manuel. Près de lui, une femme,

(1) *Real Museo Borbon.*, t. I, p. 369, pl. LXXXIV.

qui se reconnaît à la coiffure, tient de chaque main des crotales ou petites cymbales dont elle unit le rhythme à celui du tambour. Derrière et un peu en retraite est la joueuse de double flûte, vue de profil et aussi masquée, et près d'elle est un enfant qui tient dans ses mains un cornet dont il vient de faire entendre les sons. Nous reproduisons ici ce tableau.



Fig. 58.

On a vu, dans le septième livre de notre Histoire (p. 394), quel était l'usage des flûtes dans la tragédie grecque ; il était analogue dans les comédies et servait à indiquer aux acteurs les intonations de leurs voix dans les diverses situations, soit dans le monologue, soit dans le dialogue, en raison du sujet de l'ouvrage représenté et du caractère de chaque scène. A cet égard, on pourrait poser les questions suivantes : comment réglait-on le choix des flûtes, pour que leur diapason répondît au genre de la pièce, et par quel moyen déterminait-on les intonations nécessaires pour chaque scène et pour le ton de chaque personnage? La solution de ces difficultés sera donnée dans la troisième section de ce

huitième livre; les lecteurs y peuvent recourir immédiatement, si mieux ils n'aiment ne pas intervertir l'ordre des matières.

Les divers points de vue sous lesquels nous avons considéré la situation de la musique chez les Grecs d'Italie nous font voir qu'elle y était plus avancée que dans l'Hellade, laquelle, par l'influence de l'esprit dorien, conserva toujours à l'égard de cet art des préjugés qui en arrêtèrent les progrès. Non-seulement nous constatons la supériorité musicale des Italiotes par celle des instruments dont ils disposaient, mais aussi parce qu'ils précédèrent de longtemps les habitants de l'Attique, du Péloponnèse, de la Messénie, de l'Élide et de la Béotie, dans la conception d'une théorie de l'art. Avant Pythagore, on ne voit chez les Grecs que des procédés de pratique pour la musique, et cette pratique est renfermée dans les limites les plus étroites. Le premier, Pythagore, entre tous les Grecs, comprit que les sons ont entre eux des rapports qui peuvent être mesurés par des nombres, d'où il conclut que la musique est l'objet d'une science.

Nous avons dit, dans ce chapitre, comment Pythagore, à l'aide d'un monocorde, détermina par des nombres les rapports des sons qui forment les intervalles d'octave, de quinte et de quarte du son de la corde entière, et comment, de la différence des sons de la quarte et de la quinte, il déduisit l'expression numérique de l'intervalle du ton. Nous avons ajouté que ces bases de la science sont encore celles de la musique moderne. A la Grande Grèce appartient la gloire de cette création. Les pythagoriciens qui nous ont informés de ces résultats ne parlent pas des autres intervalles des sons, tels que les demi-tons, les tierces et les sixtes. Cependant, suivant un ancien écrivain latin (1), Pythagore, préoccupé des lois de l'harmonie universelle, aurait fait une application des rapports des sons de la musique aux distances des planètes, de la manière suivante : l'intervalle de la terre à la lune aurait été d'un ton, ou 126,000 stades; celui de la lune à Mercure et de Mercure à Vénus, chacun d'un *demi-ton*, ou 63,000 stades; de Vénus au soleil, *un ton et demi* (tierce mineure) ou 189,000 stades; du soleil à Mars, la distance était comme

(1) Pythagorus... ex musica ratione appellat tonum, quantum absit a terra luna. Ab ea ad Mercurium, spatii ejus dimidium, et ab eo ad Venerem fere tantumdem. A qua ad solem sescuplum; a sole ad Martem, tonum, id est, quantum ad lunam a terra. Ab eo usque Jovem, dimidium; et ab eo ad Saturnum dimidium, et inde sescuplum ad signiferum. Ita septem tonos effici, quam diapason harmoniam vocant, hoc est, universitatem concentus. *Plin. Hist. nat.*, lib. II, 22.

celle de la terre à la lune, c'est-à-dire un ton, ou 126,000 stades; de Mars à Jupiter il n'y avait qu'un demi-ton et la distance était la même de Jupiter à Saturne; enfin, de Saturne au ciel des étoiles fixes il y avait un ton et demi. On ignore où Pline a trouvé ces proportions attribuées au philosophe de Samos; ce qui est vraisemblable, c'est qu'au temps où l'auteur latin écrivait son Histoire naturelle, il n'y avait plus que des traditions incertaines et des suppositions hasardées concernant le système de l'harmonie universelle attribuée à Pythagore, car l'illustre philosophe n'a rien écrit; les ouvrages qui avaient été mis sous son nom sont considérés, depuis longtemps, comme ne lui appartenant pas. Le demi-ton et la tierce mineure, qu'on fait entrer comme éléments de la mesure des distances des planètes, dans ce système supposé, n'avaient pas été calculés par Pythagore. Platon, dont le *Timée* est le développement de la doctrine pythagoricienne, ne connaissait aussi, dans la division de l'octave, que les rapports de cette octave au son principal, de la quarte, de la quinte et le ton.

Ce fut Philolaüs de Crotone ou de Tarente, élève de Pythagore, qui divisa le ton en deux parties inégales, dont l'une, demi-ton majeur, fut appelée *apotome*, et dont l'autre, demi-ton mineur, reçut le nom de *limma*. On a, sur ce point historique, le témoignage de Boèce (1). Ce nouvel élément de rapports déterminés des sons compléta la série qui constitue la gamme diatonique des pythagoriciens, laquelle était applicable à tous les modes de la musique grecque à l'époque où Pythagore et Philolaüs calculèrent ces rapports, c'est-à-dire aux modes dont les différences ne consistaient que dans la diversité des espèces d'octaves. Suivant la doctrine de Pythagore et de ses élèves, tous les tons étaient égaux à celui qui résulte de la distance de la quarte à la quinte, et leur expression numérique était 9 : 8. Par la même doctrine, les deux demi-tons de la gamme diatonique étaient mineurs, et Philolaüs en avait trouvé la valeur numérique = 256 : 243. Or toute gamme diatonique est composée uniquement de tons et de demi-tons. Appliquant ces principes aux gammes des modes dorien, phrygien et lydien, comme exemples, on avait donc les formules suivantes :

(1) Philolaus duas efficit partes, unam quæ dimidio sit major, eamque apotomen vocat, reliquam quæ dimidio sit minor, eamque rursus diesim (seu limmam) dicit, quam posteri semitonium minus appellavere, harum vero differentiam comma. Ac primum diesim in 13 unitatibus constare arbitratur, eo quod hæc inter 256 et 243 pervisa sit differentia. M. S. Boeth., *De Musica*, lib. III, c. 5.

Mode phrygien.

	ré.
9 : 8	
	ut.
256 : 243	
	si.
9 : 8	
	la.
9 : 8	
	sol.
9 : 8	
	fa.
256 : 243	
	m
9 : 8	
	ré.

Mode dorien.

	mi.
9 : 8	
	ré.
9 : 8	
	ut.
256 : 243	
	si.
9 : 8	
	la.
9 : 8	
	sol.
9 : 8	
	fa.
256 : 243	
	mi.

Mode lydien.

	ut.
256 : 243	
	si.
9 : 8	
	la.
9 : 8	
	sol.
9 : 8	
	fa.
256 : 243	
	mi.
9 : 8	
	ré.
9 : 8	
	ut.

Ces proportions étaient applicables aux diverses formes de modes qui se succédèrent chez les Grecs. Lorsque tous ces modes furent établis sur le même modèle, avec un caractère mineur, les nombres pythagoriciens furent encore l'expression des rapports de leurs degrés; mais la forme des treize ou des quinze modes étant devenue semblable et leurs différences ne consistant que dans la transposition des gammes, la formule des rapports devint invariable, telle qu'on la voit ici :

Mode dorien.		ré.
	9 : 8	
		ut
	9 : 8	
		si *b*.
	256 : 243	
		la.
	9 : 8	
		sol.
	9 : 8	
		fa.
	256 : 243	
		mi.
	9 : 8	
		ré.

La théorie pythagoricienne de la musique, née dans la Grande Grèce, s'était propagée et Platon en avait fait un exposé à sa manière dans le *Timée*, lorsque Aristoxène, philosophe péripatéticien, né à Tarente au milieu du quatrième siècle avant l'ère chrétienne, écrivit un traité dogmatique de musique, sous le titre d'*Éléments harmoniques* (Περὶ ἁρμονικῶν στοιχείων), dont le but est de réfuter le principe philosophique de Pythagore, à savoir, que l'homme a *à priori* conscience des rapports mathématiques des sons; principe reproduit par Leibniz, lorsqu'il a dit que la musique est un calcul secret que l'âme fait à son insu (1). Aristoxène oppose à ce même principe une dénégation qu'il croit absolue, en disant que nous ne jugeons des rapports des sons que par l'oreille instruite par l'expérience. Il ne s'est pas aperçu que, sous une forme empirique, il disait la même chose que les pythagoriciens, en ce sens qu'il faut que les sons se produisent et soient entendus, pour que nous ayons conscience de la diversité de leurs intonations : alors

(1) Musica est exercitium arithmeticæ occultum nescientis se numerare animi.

seulement ces perceptions, transmises au cerveau, éveillent la faculté d'appréciation de leurs rapports; car il n'est pas plus possible de faire comprendre à un sourd de naissance ce que c'est que la sensation des sons et les rapports qui existent entre eux, qu'il ne l'est de donner à un aveugle-né l'explication des couleurs. Mais si la faculté d'appréciation des sons n'existait pas en nous *à priori,* en vain les entendrions-nous; la sensation se produirait dans l'organe de l'ouïe, mais elle ne serait pour notre esprit qu'un bruit insignifiant et peut-être importun. La perception des sons n'est que l'occasion de l'opération intellectuelle qui en détermine l'agrément ou la déplaisance.

Aristoxène ne se borne pas à repousser le principe absolu des pythagoriciens, il attaque l'exactitude de leurs proportions et veut qu'il n'y ait qu'une espèce de demi-ton, c'est-à-dire la moitié juste du ton. Son erreur provient de ce qu'il s'était persuadé que l'octave est composée de six tons; cependant Archytas de Tarente, élève de Pythagore, avait démontré, depuis longtemps, que l'étendue de l'octave n'est que de cinq tons et deux demi-tons mineurs, et qu'il y manque, pour compléter le sixième ton, un *comma,* estimé par Archytas dans la proportion de 75 à 74 (1). Aristoxène n'aurait pu réaliser sa prétention des deux demi-tons égaux, qu'en altérant les autres intervalles contenus dans l'octave par une opération semblable au tempérament imaginé par les modernes.

La lutte des pythagoriciens et des aristoxéniens s'est prolongée jusqu'à nos jours, sous d'autres noms; c'est celle de deux principes, dont un s'appuie sur les faits appréciés par l'intelligence, l'autre sur le sentiment : le premier a pour défenseurs les physiciens et les géomètres; les artistes proclament l'infaillibilité de l'autre. Nous établirons, dans une autre partie de cette histoire, que tous deux peuvent atteindre le même but; que, séparés, ils ne représentent chacun qu'une partie de la science générale de la musique, et qu'ils dérivent d'une loi suprême qui soumet la nature à l'art. Nous nous bornons ici à constater que c'est dans la Grande Grèce que sont nées les deux théories qui, tour à tour, ont servi de bases aux divers systèmes de la science musicale.

(1) M. S. Boeth., *De Musica*, lib. III, c. 10, 11.

Ptolémée (*Harmon.*, I, 10), d'accord avec Philolaüs (cf. Bœckh, *Philolaüs*, p. 67-81), trouve que la quarte est composée de deux tons et un *limma*, plus petit que la moitié juste du ton dans le rapport approximatif de 128 à 129, le demi-ton vrai, $\frac{3}{\sqrt{8}}$, étant une quantité irrationnelle.

CHAPITRE QUATRIÈME.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE EN USAGE DANS LA GRANDE GRÈCE.

Les trois populations réunies sur le sol de la Grande Grèce, c'est-à-dire les Osques, les Étrusques et les Grecs, ont eu des rapports si fréquents et si prolongés, qu'il est difficile de distinguer ce qui leur appartient en propre parmi les instruments de musique représentés sur les monuments. Nous croyons cependant avoir démontré, dans le deuxième chapitre de ce huitième livre, que des considérations importantes rendent vraisemblable l'introduction en Italie, par les Étrusques, des grandes cithares qui se trouvent également dans les peintures de l'Étrurie, de la Campanie et de l'Apulie. Ainsi que nous l'avons dit aussi, les formes de cet instrument sont si différentes de celles de la cithare hellénique, qu'on ne peut les considérer comme de simples modifications l'une de l'autre, et qu'il y faut reconnaître des origines différentes.

Les instruments de musique représentés dans les monuments grecs de la Campanie et de l'Apulie doivent être classés en deux catégories, d'après les sujets des tableaux où ils se trouvent. Si ces sujets sont mythologiques ou héroïques, on remarque, dans le travail des artistes, qu'ils ont suivi les traditions attachées à ces sujets et aux temps anciens qu'ils rappellent, quelle que soit l'époque où les peintures et les bas-reliefs ont été exécutés. C'est ainsi que les tableaux représentant Apollon, les Muses, les Centaures, les sujets du culte de Cybèle ou de Bacchus, enfin les épisodes des temps homériques, ne font voir que des lyres à quatre, cinq ou six cordes. Dans les bacchanales, on trouve des syrinx, des doubles flûtes inégales, quelquefois accompagnées de grands tambours à la main et de cymbales ou crotales. Il n'en est pas de même dans les peintures murales ou autres de Pompéi, dans les tableaux des vases, dans les mosaïques ou bas-reliefs représentant des sujets de la vie réelle, alors que la civilisation de la Grande Grèce avait atteint ses plus grands développements; les instruments représentés par ces monuments sont ceux qui étaient alors en usage; ils fournissent la

preuve d'un état de la musique plus avancé dans cette contrée que dans l'ancienne Grèce ou Hellade et indiquent des emprunts faits aux Étrusques ainsi qu'aux peuples de l'Orient. Ce serait donc une erreur de croire qu'une lyre semblable à celles d'un sujet bacchique, représenté sur une coupe antique qui est au *Museo Borbonico* de Naples, était en usage dans la Campanie lorsque l'artiste a exécuté ce morceau. Le beau style de cette coupe appartient à l'époque la plus florissante, ainsi qu'on en peut juger par cette figure de satyre (fig. 59) (1) :



Fig. 59.

Or l'instrument placé entre les mains de ce satyre ne peut être contemporain de ceux dont il sera parlé tout à l'heure : sa forme et le nombre de ses cordes appartiennent à la tradition des temps mythologiques. Il en est ainsi de quelques centaines de lyres qui se voient sur des monuments de même espèce existants dans de grandes collections d'antiquités et publiés dans divers recueils (2).

Fig. 60.

La lyre ne fut jamais absolument abandonnée chez les peuples issus de colonies grecques, lors même que la cithare était devenue l'instrument habituellement employé. Parmi les peintures de vases de la Campanie et de l'Apulie, on remarque des lyres à sept cordes, dont la forme générale est celle-ci (fig. 60) (3) :

On voit aussi des lyres à huit cordes dans les peintures des vases italo-grecs (4) ; on en voit à neuf cordes (5) et même à dix, ainsi que le prouve la figure suivante tirée d'un vase campanien, publié par Gerhard (6) et par Ch. Lenormand (fig. 61) (7).

(1) E. Pistolesi, *Real Museo borbonico descritto ed illustrato*, t. II, tav. XXXVII.
(2) *Idem*, t. I, tav. XXXII ; t. II, tav. V, VI, XV, XVIII, LX.
(3) C. de Jan, *De fidibus Græcor.*, fig. 1.
(4) Gerhard, *Vasenbilder*, taf. XV.
(5) Ch. Lenormand, *Élite de monuments céramographiques*, t. I, pl. XII.
(6) Gerhard, *Vasenbilder*, taf. XXVI.
(7) Lenormand, ouvrage cité, t. II, pl. XXIII, B.

Aucune figure de lyre proprement dite, ayant un plus grand nombre de cordes, n'est connue jusqu'à ce jour; l'instrument à douze cordes qu'on a vu dans le septième livre, sous le numéro 8, bien qu'ayant la forme arrondie d'une lyre par le bas, offre néanmoins, par sa bonne construction, l'aspect de la cithare plutôt que de la lyre. Il est à remarquer que, dans les sujets qui ne sont pas mythologiques, la lyre est plus rarement représentée que la cithare par les monuments antiques de la Grande Grèce. Quelques-unes des cithares n'ont que six cordes, comme celle qu'on voit ici sous le numéro 62 et qui est prise d'un vase apulien du musée de Berlin (1).

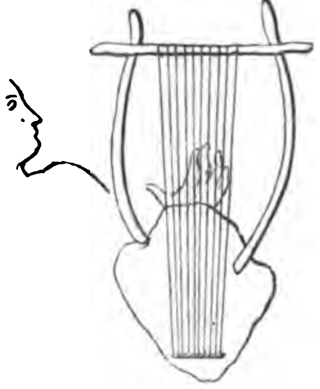


Fig. 61.

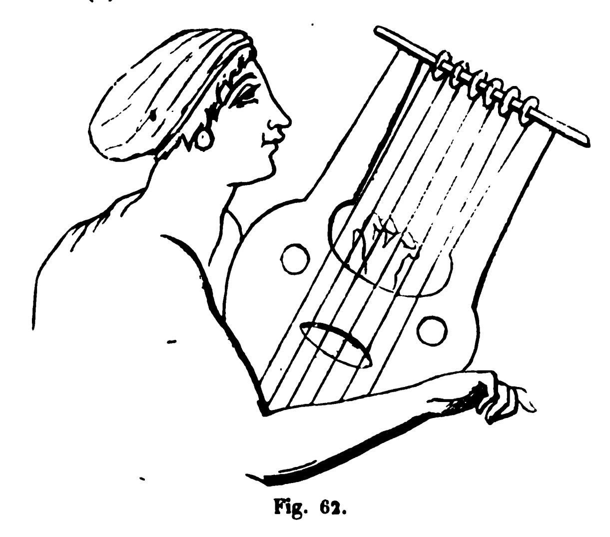


Fig. 62.

Les cithares à sept cordes se voient aussi dans les peintures et dans les bas-reliefs de la Grèce italique; nous croyons devoir en reproduire ici deux figures. La première, sous le numéro 63, est prise d'un vase trouvé à Nola (2); l'autre, tirée d'un vase apulien, offre de l'intérêt par sa forme inusitée; elle est placée sous le n° 64 (3).

(1) Lenormand, ouvr. cité, t. II, pl. x.
(2) *Ibid.*, t. II, pl. xvi.
(3) *Ibid.*, t. II, pl. xiii.

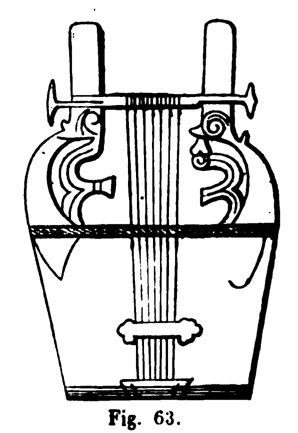

Fig. 63.


Fig. 64.

Les représentations de cithares apuliennes et campaniennes à huit cordes sont plus rares que celles du même genre parmi les monuments étrusques. La figure que nous en donnons ici est tirée d'un bas-relief du *Museum Gregorianum*, de Rome (1); une partie de l'instrument est cachée par le personnage qui en joue. On voit dans cette figure que l'usage du plectre pour les notes simples du chant, pendant que les doigts de la main gauche faisaient les ornements, existait chez les Grecs d'Italie comme chez ceux de l'Hellade (fig. 65).


Fig. 65.

Les peintures des vases campaniens ont plusieurs cithares à neuf cordes, parmi lesquelles nous en distinguons une dans un sujet à figures noires

(1) C. de Jan, ouvrage cité, fig. 6.

qui paraît remonter à l'époque où les Étrusques occupaient une partie de la Campanie, quoique le style du dessin soit certainement grec (fig. 66).

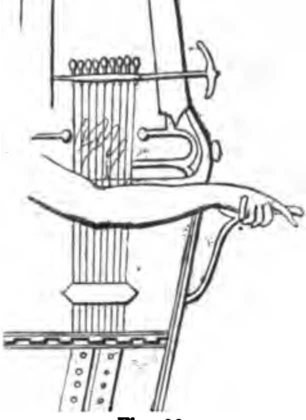


Fig. 66.

Nous avons placé, dans le septième livre, une forme de cithare à onze cordes (fig. 22), en faisant remarquer que les instruments à cordes nombreuses appartiennent aux Grecs italiotes et qu'ils n'ont jamais été en usage dans l'Hellade. Nous ne reproduisons donc pas ici cette figure, ni les lyres et cithares à douze cordes qu'on voit aux numéros 8 et 23, et auxquelles nous prions le lecteur de recourir; mais nous ne pouvons passer sous silence une cithare à quatorze cordes que nous trouvons dans une peinture d'Herculanum (1) : cet instrument, dont la construction est différente de celle de toutes les autres formes de cithare, a des cordes doubles pour chaque note, en sorte que les quatorze cordes ne produisent que les intonations d'une cithare à sept cordes, mais avec une sonorité beaucoup plus intense. Voici la figure de cet instrument :



Fig. 67.

Il est vraisemblable que l'idée de ces cordes doubles à l'unisson a été empruntée aux instruments de l'Asie, comme nous le voyons encore dans l'*éoud* et dans les *tambours* des Arabes. Le tableau d'où la figure

(1) Pistolesi, *Real Museo Borbon.*, t. IV, pl. XLVII.

de notre cithare est tirée offre un intérêt particulier, car c'est un concert vocal et instrumental. La peinture a été en partie effacée dans la catastrophe qui a englouti Herculanum et ses habitants ; cependant les parties essentielles du tableau sont intactes. La femme qui joue de la cithare est debout, à droite de la scène. Au centre sont deux concertants assis ; l'un est un flûtiste revêtu de sa longue robe et jouant de la double flûte avec la *phorbeia* ou bande de cuir sur ses lèvres. Sa double flûte est longue : comparée à la taille du musicien, elle représente une longueur de tube d'environ 0^{m}64. Or, le premier trou étant à l'extrémité du tube, la note produite par ce trou ouvert devait être environ . Le second personnage assis est une femme qui chante, tenant d'une main un papier et paraissant marquer la mesure de l'autre. Sur le papier sont tracées des suites de signes où les savants explorateurs des antiquités d'Herculanum ont cru distinguer quelques-uns de ceux de la notation musicale des Grecs. Si les apparences ne les ont pas trompés, cela prouverait qu'on ne chantait et ne jouait pas toujours de mémoire dans l'antiquité grecque, et que les musiciens instruits savaient exécuter sur la musique écrite, comme nous le faisons sur la nôtre; ce qui d'ailleurs semble suffisamment démontré par le vase du musée de Berlin (n° 628), d'où nous avons tiré la figure 42 du septième livre de cette histoire.

La *mugadis* à vingt cordes, dont nous avons donné la figure dans le livre septième, sous le numéro 24, d'après un bas-relief du palais *Chigi*, à Rome, lequel fut trouvé à Pompéi, est aussi un instrument originaire de l'Asie. Burney, qui a fait copier cette figure à Rome et l'a publiée dans son Histoire de la musique (1), dit que le grand nombre des cordes de l'instrument indique qu'il n'appartient pas à une haute antiquité; le style du bas-relief ne paraît pas, en effet, plus ancien qu'un siècle ou deux avant l'ère chrétienne; mais quant à la conséquence que veut tirer Burney du grand nombre des cordes, elle n'est pas d'une logique rigoureuse, car bien que cet historien de la musique n'ait point eu connaissance des antiquités musicales de l'Égypte et de l'Assyrie, où se trouvent, dans les temps les plus reculés, des instruments à cordes nombreuses, il ne devait pas oublier que le poëte Anacréon a dit : *O*

(1) *A General history of Music*, t. I, pl. IV, 12.

Leucaspis, je chante en faisant résonner ma magadis à vingt cordes (1). Or le poëte de Céos naquit vers l'an 530 avant J.-C.

Le dernier instrument à cordes dont il nous reste à parler, dans la catégorie de ceux qui furent en usage dans la Grande Grèce, est le trigone de Syrie. On en voit la forme dans un magnifique vase peint du *Museo borbonico* de Naples (3). Ce bel instrument, dont on voit la figure sous le numéro 68, est monté de dix-sept cordes.



Fig. 68.

Le nombre des cordes du trigone avait sans doute augmenté dans des temps relativement modernes, c'est-à-dire sous le règne des Séleucides, car lorsqu'il fut devenu le *kinnor* des Hébreux, il n'avait que neuf cordes. Remarquons que le nombre de dix-sept cordes, dans la figure du vase de Naples, est précisément le même que celui du trigone que tient la figure monstrueuse du temple de *Dakkeh*, en Nubie, fondé par les Ptolémées et continué sous les empereurs romains (2). La conclusion naturelle de

(1) Ψάλλω δ' εἴκοσι χορδαῖσι μάγαδιν ἔχων, ὦ Λεύκασπι. Ap. *Athen.*, XIV, c. 9.
(2) Cf. notre *Histoire générale de la musique*, tome I, p. 193-194.

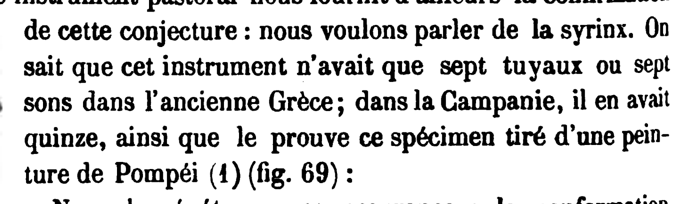
cette similitude est que les artistes, auteurs de ces deux monuments placés à de si grandes distances, n'ont pu se rencontrer en ce qui concerne le nombre des cordes, qu'en imitant avec exactitude les instruments qu'ils avaient sous les yeux.

Autant l'esprit dorien avait été opposé, dans l'Hellade, à l'élargissement du domaine de la musique, autant il avait mis de soin à l'empêcher de s'affranchir des entraves dont elle avait été environnée dès son origine hellénique, autant les colonies ioniennes et doriennes, qui allèrent fonder des établissements dans la Campanie et dans l'Apulie, ont montré, dans le développement de leur civilisation, l'intelligence des moyens propres au perfectionnement de l'art. Quoique, parmi ces colonies, il y en eût de doriennes, il est hors de doute que l'influence ionienne fut dominante et que ce fut à elle que la population de la Grande Grèce fut redevable de ses progrès dans la musique. En adoptant les instruments étrangers dont l'échelle tonale était plus étendue que celle des lyres et des cithares à sept cordes, les Campaniens et les Apuliens ne purent avoir d'autre but que de donner à leurs chants plus de variété et d'y introduire des accents qui répondissent mieux à l'expression des mouvements passionnés de l'âme. S'il n'en était pas ainsi, à quoi leur aurait servi la grande étendue de ces instruments? Aucun des chants de la Campanie ni de l'Apulie n'est malheureusement parvenu jusqu'à nous ; mais, en leur absence, la plus simple logique suffit pour nous donner l'assurance de leur supériorité sur les chants de l'Hellade.

Un simple instrument pastoral nous fournit d'ailleurs la confirmation de cette conjecture : nous voulons parler de la syrinx. On sait que cet instrument n'avait que sept tuyaux ou sept sons dans l'ancienne Grèce; dans la Campanie, il en avait quinze, ainsi que le prouve ce spécimen tiré d'une peinture de Pompéi (1) (fig. 69) :



Fig. 69.



Nous le répétons avec assurance : la conformation ionienne, combinée avec la pélasgique, a été la cause première de l'avancement relatif de la population italo-grecque dans la musique. On ne doit pas oublier que c'est d'elle que sont issus, dans la suite des siècles, ces Italiens méridionaux, si éminemment doués du génie mélodique.

Les flûtes de la Campanie paraissent présenter une échelle plus

(1) Pistolesi, *Real. Museo Borbon.*, t. IV, pl. XIX.

étendue que celles des autres contrées habitées par les Grecs : il y a lieu de croire que leur construction permettait de jouer dans tous les modes. Dans le tableau d'Herculanum d'où nous avons tiré la cithare à double cordes (fig. 67), le joueur de double flûte, du concert qui y est représenté, tient de la maison droite un des tubes dont les trous vont jusqu'à l'extrémité inférieure, ce qui semble indiquer que ces trous étaient au nombre de six ou sept ; toutefois ce n'est qu'une conjecture, car la peinture est effacée depuis l'épaule du musicien jusqu'à la main et toute la partie supérieure de l'instrument a disparu. La *phorbeia* ou bande de cuir qui couvre les lèvres du flûtiste fait voir avec évidence que les deux tubes de la double flûte étaient séparés et indépendants l'un de l'autre. Notre conjecture concernant le nombre de trous de la flûte qui se voit dans la peinture d'Herculanum est appuyée par la grande flûte d'un bas-relief représentant une bacchanale qui a été trouvé dans la même ville (1) : on en a vu la forme, sous le numéro 35, dans le septième livre de notre histoire. Nous avons dit les motifs qui nous font considérer les chevilles, diversement tournées sur le grand tuyau, comme destinées à boucher les trous qui produisent des sons étrangers au mode dans lequel joue le musicien. Or les trous de ce tube sont au nombre de neuf : quatre sont bouchés ; d'où il résulte que cinq sont ouverts. Ce nombre de trous est précisément celui des deux flûtes du Muséum britannique, trouvées à Athènes et dont nous avons donné les figures sous les numéros 27 et 28. La flûte monaule tirée d'un marbre de Rome (fig. 26) est aussi percée de cinq trous.

La trompette et le cor ne sont pas représentés sur les monuments de Grande Grèce connus jusqu'à ce jour ; toutefois on ne peut douter que ces instruments aient été connus des Italo-Grecs, puisqu'ils ont cohabité, pendant plusieurs siècles, avec les Étrusques, dans la Campanie.

Les instruments de percussion sonore, qu'on aperçoit dans les peintures et les bas-reliefs, sont les cymbales grandes ou petites. Les grandes cymbales sont toutes semblables à celles de la figure qu'on a vue sous le numéro 40 ; les petites sont de même dimension que celle de la femme masquée de la scène comique représentée dans la belle mosaïque de Pompéi (fig. 58). Ces instruments étaient spécialement en usage pour la danse. Il en était de même à l'égard du tambour manuel,

(1) V. Pistolesi, ouvrage cité, t. II, pl. XXII.

que nous appelons *tambour de basque* : les Campaniens en ont eu de diverses grandeurs, mais tous ont été employés uniquement dans la danse.

TROISIÈME SECTION.

LA MUSIQUE CHEZ LES ROMAINS.

CHAPITRE CINQUIÈME.

DES DIVERS USAGES DE LA MUSIQUE A ROME.

L'histoire de la musique n'aurait point à s'occuper de la légende fabuleuse des fondateurs de Rome, si leur origine royale et divine n'avait été le sujet de chants populaires devenus, par la suite des temps, des hymnes sacrés qui se chantaient encore au temps de Denys d'Halicarnasse (1), c'est-à-dire au premier siècle de l'ère chrétienne. Ces chants traditionnels sont les plus anciens dont il est fait mention dans l'histoire romaine. Les chants des anciens peuples italiques, comme ceux de certaines nations d'une origine antique et encore existantes, étaient relatifs à leur histoire authentique ou légendaire. Ces chants ont de longtemps précédé les relations écrites : ils se transmettaient de génération en génération. Chez les Romains, on les appelait *camenæ* (2). Ils étaient dans la mémoire de tout le monde, ainsi que le prouve ce passage intéressant de Cicéron : « Un auteur des plus importants, Caton, dans ses *Origines*, « rapporte que, parmi nos ancêtres, il était d'usage que les convives « chantassent au son de la flûte dans les festins, les uns après les au- « tres, les exploits et les vertus des hommes illustres : ce qui prouve

(1) Dionys. Halicarn., *Antiquit., roman.*, I, 70: ὡς ἐν τοῖς πατρίοις ὕμνοις ὑπὸ Ῥωμαίων ἔτι καὶ νῦν ᾄδεται.

(2) *Camenæ, Musæ a carminibus sunt dictæ, vel quod canunt antiquorum laudes, vel quod sint castæ mentis præsides*, dit Festus.

« évidemment que, dès lors, nous avions et des poëmes et des chants « notés en musique. Au surplus, il est attesté aussi, par les Douze-« Tables, qu'à cette époque on faisait déjà des vers, puisque ces lois « décident qu'il ne serait point permis d'en faire d'injurieux pour qui « que ce soit (1). » Quant aux chants *notés en musique* dont il est question dans ce passage, Cicéron était certainement dans l'erreur, car rien de semblable ne pouvait exister à l'époque reculée dont il parle; mais on verra, dans la suite de cette section, que ses paroles ne sont pas sans importance. Suivant Varron (2), ce n'était pas les convives, mais de jeunes garçons *modestes* par qui l'on faisait chanter, tantôt à voix seule, tantôt avec accompagnement de flûte, ces chants populaires de louange pour les héros et les grands citoyens.

Il en est de ces chants de l'ancienne Rome comme de ceux de tous les peuples de l'antiquité; tous ont péri, et l'histoire de la musique ne peut recueillir que la simple mention de leur existence d'autrefois. Au surplus, les hymnes en l'honneur de Romulus et de Rémus, dont parle Denys, furent les seuls dont l'usage se perpétua jusqu'aux derniers jours de la Rome païenne; les autres étaient déjà oubliés chez les Romains, avant que l'empire eût succédé à la république; car le grand orateur dont nous avons cité les paroles exprime, dans un de ses écrits, des regrets sur la perte de ces antiques monuments de l'art populaire (3). Les luttes incessantes des plébéiens et des patriciens, après l'abolition de la royauté, luttes qui se perpétuèrent pendant plus de deux siècles; la prise de Rome par les Gaulois; les malheurs de tout genre qui, à cette époque, mirent en péril le sort de la république; plus tard les conquêtes lointaines et les guerres civiles; enfin, et plus que tout cela, la corruption progressive des mœurs, furent, sans aucun doute, les causes de l'oubli dans lequel tombèrent ces chants. Cependant

(1) Cicer. *Tusculan. quæst.*, IV, 2 : Gravissimus auctor in Originibus dixit Cato, morem apud majores hunc epularum fuisse, ut deinceps, qui accubarent, canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes. Ex quo perspicuum est, et cantus tum fuisse rescriptos vocum sonis, et carmina. Quanquam id quidem etiam XII Tabulæ declarant, condi jam tum solitum esse carmen ; quod ne liceret fieri ad alterius injuriam, lege sanxerunt.

La loi des Douze-Tables, dont parle Cicéron, est dans la septième, qui a pour titre *De delictis*.

(2) Dans Nonius Marcellus, *De compendiosa doctrina*, etc., II, 70 : In conviviis pueri modesti, ut cantarent carmina antiqua, in quibus laudes erant majorum, assa voce, et cum tibicine.

(3) Cicer., *Brut.*, 18 et 19.

leur souvenir n'était pas tellement effacé, que les premiers historiens de Rome, au nombre desquels se trouve Fabius, surnommé *Pictor*, n'y aient puisé les plus sûrs éléments de leurs récits.

D'autres hymnes de commémoration étaient aussi en usage à Rome : on les chantait aux funérailles, suivant une prescription de la loi des Douze-Tables ainsi conçue : « On fera en public l'éloge des hommes il-« lustres ; ces éloges seront accompagnés de chants et de flûtes (1). » Ces hymnes funéraires étaient appelés *næniæ;* ce n'était pas des chants de douleur comme les *thrènes* des Grecs ; leur destination était de glorifier les morts dignes de mémoire, et l'âpreté du caractère romain se faisait voir dans ces circonstances de deuil comme en toutes choses. « Dans les anciens temps de Rome (dit Niebuhr) on ne s'abandon-« nait pas à une molle douleur ; on ne pleurait pas le mort, on l'hono-« rait (2). » Le même écrivain pense que certaines inscriptions funéraires, telles que celles des tombes du caveau des Scipions, sont des fragments de *næniæ.*

Nous avons dit, dans l'introduction de ce huitième livre, que les Romains furent redevables aux Étrusques de tout ce qu'ils connurent de musique dans les premiers temps de leur existence sociale et politique, et même de la plupart de leurs institutions religieuses. Laboureurs et guerriers, les premières divinités auxquelles ils offrirent des sacrifices et élevèrent des temples furent Cérès et Mars. Les prêtres de Cérès étaient appelés *Frères Arvales.* Ainsi qu'on l'a vu dans le premier chapitre de ce livre, leur institut était originaire de l'Asie Mineure. Introduits en Italie par les Tyrrhéniens, les Arvales eurent à Rome, dès les premiers siècles, un collége qui subsista jusqu'à la fin de l'empire. Ces prêtres étaient au nombre de douze attachés au service du temple de la déesse. Nous avons dit (3) que la troisième table eugubine, expliquée par M. Grotefend, renferme les rites du culte de Cérès, et nous avons fait connaître l'inscription, découverte à Rome en 1778, qui contient un cantique des Frères Arvales, avec son interprétation par Lanzi (4). De nouvelles tables, trouvées à Rome presque au moment où ceci est écrit, dans l'emplacement du collége de ces prêtres, font es-

(1) Cicer., *de Legibus*, II, 24. Honoratorum virorum laudes in concione memorentur, easque etiam cantus ad tibicinem prosequatur.

(2) Niebuhr, *Römische Geschichte*, t. I ; *Romul.*

(3) *Hist. gén. de la musique*, t. III, p. 441.

(4) Lanzi, *Saggio di lingua etrusca*, t. I, p. 110.

pérer de nouvelles lumières sur leurs chants, qui étaient toujours accompagnés par la double flûte.

Le culte de Mars était desservi par les prêtres saliens, originaires de l'Étrurie. Suivant la tradition, Numa les avait appelés à Rome et en avait formé un ordre spécial, pour le culte du dieu de la guerre et pour la garde d'un bouclier sacré qu'on supposait tombé du ciel. Les anciens chants de ces Saliens, dont il a été conservé des fragments, étaient en vers saturnins; la flûte était l'instrument qui les accompagnait. C'était aussi au son de la flûte que les Saliens pratiquaient un des rites du culte auquel ils étaient consacrés, en dansant et frappant sur de petits boucliers. Dans deux vers de l'*Énéide*, Virgile a fait les Saliens prêtres d'Hercule, disant qu'ils chantaient rangés autour de ses autels, la tête couronnée de rameaux de peuplier (1). On a cru que ce passage était une erreur du poëte; mais Macrobe a prouvé, par d'anciennes autorités, que Mars est le même dieu qu'Hercule, et que les Saliens furent couronnés de peuplier avant d'avoir le front ceint de couronnes de laurier (2).

Toutes les divinités mythologiques des Étrusques et des Grecs furent aussi celles de Rome et y eurent des temples. Leur culte consistait en sacrifices, toujours accompagnés de chants et du jeu de la flûte, car cet instrument était, chez les Romains, ce qu'était la lyre ou la cithare chez les Hellènes. Dans les cérémonies religieuses, dans une multitude d'usages de la vie publique ou privée, à la tribune, au théâtre, dans les jeux, c'est toujours la flûte qui est l'instrument obligé; c'est elle que citent tous les auteurs. Les poëtes seuls parlent de la lyre et de la cithare, mais seulement après que les arts de la Grèce se furent introduits à Rome : c'est même un sujet d'étonnement que, dans les relations incessantes des Romains et des Étrusques, aux premiers temps de la fondation de Rome, la cithare de ceux-ci ne se soit pas introduite dans la ville naissante. La fréquence de l'emploi de la flûte, dès le troisième siècle de l'ère romaine, fit établir un collége de joueurs de cet instrument, afin de pourvoir à toutes les nécessités du service. Cette société jouissait d'assez grands priviléges, et, connaissant l'utilité de ses membres, elle abusait quelquefois du besoin qu'on avait d'elle pour les services publics. Valère-Maxime rapporte à ce sujet une anecdote assez

(1) *Æneid.*, lib. VIII, v. 285.

Tum Salii ad cantus, incensa altaria circum,
Populeis adsunt evincti tempora ramis.

(2) *Saturnal.*, III, XI.

singulière qui nous paraît être ici à sa place : « La compagnie des « joueurs de flûte ne manque pas les occasions de se montrer au peuple « dans le forum ainsi que dans les fêtes publiques et particulières : ca- « chés sous un masque et en habits de diverses couleurs, ils donnent « des concerts et des sortes de spectacles. L'origine de cet usage est « celle-ci : on leur interdit un jour de prendre leur repas dans le temple « de Jupiter, suivant leur ancienne coutume; l'irritation qu'ils en eurent « les décida à se retirer à Tibur. Dans l'embarras qu'éprouva le sénat « de leur départ, à cause de l'utilité de leur ministère dans les cérémo- « nies religieuses, il fit demander à la ville de Tibur, par une ambas- « sade, de vouloir bien employer son crédit auprès d'eux pour les ra- « mener au service des temples de Rome. Les flûtistes ayant persisté « dans leur résolution, les habitants de Tibur feignirent de leur donner « une fête; puis, les ayant enivrés et plongés dans le sommeil, ils les mirent « sur des chariots qui les ramenèrent à Rome. Non-seulement on leur « rendit leurs anciens priviléges, mais on leur accorda le droit de don- « ner les divertissements dont il a été parlé ci-dessus. La honte d'avoir « été surpris dans un état d'ivresse leur fit adopter, depuis lors, l'usage « du masque (an de Rome 442) (1). »

Dans les temples, les flûtes jouaient le chant des hymnes à l'unisson ou à l'octave des voix ; cela est démontré par ce passage de Censorin : « Si elle (la musique) n'était agréable aux dieux immortels, dont l'âme « est certainement divine, aurait-on institué, pour les apaiser, les jeux « scéniques? emploierait-on un joueur de flûte pour toutes les prières « qui leur sont adressées dans les temples (2)? » Les flûtes jouaient aussi, pendant les sacrifices, certains airs déterminés par les rites de chaque divinité. Dans les sacrifices solennels faits à l'occasion d'événements qui intéressaient la République, il y avait toujours un nombre plus ou moins considérable de joueurs de flûte, ainsi que le prouve cette inscription recueillie par Gruter (3) :

TIBICINES. ROMANI
QVI. SACRIS
PVBLIC (is). PRAEST (o). SVNT.

(1) Valer. Maxim., *Factorum dictorumque memorabilium* lib. II, cap. v, 4.

(2) Nam, nisi grata esset immortalibus diis, qui constant ex anima divina, profecto ludi scenici placandorum deorum causa instituti non essent ; nec tibicen omnibus supplicationibus in sacris ædibus adhiberetur. *Censor.*, *Liber de die natali*, XII.

(3) Grut., *Inscript.*, p. 175.

Si aucun texte n'appuie notre assertion, que les flûtes accompagnaient à l'unisson ou à l'octave le chant des hymnes dans les temples, nous en trouvons la justification dans un bas-relief décrit par Gruter et publié par Bartholin (1) : on y voit le grand prêtre faisant la libation qui précède le sacrifice; pendant ce temps, deux autres prêtres chantent l'hymne et la voix d'un enfant se joint à la leur, comme font les enfants de chœur chantant à l'octave des chantres dans nos églises du culte catholique. Le joueur de flûte, placé au milieu des prêtres, joue évidemment à l'unisson de la voix de l'enfant et à l'octave de celle des prêtres. Nous reproduisons ici ce monument (fig. 70) :



Fig. 70.

On voit dans plusieurs autres bas-reliefs que les chants cessaient durant le sacrifice, mais que le joueur de flûte exécutait, pendant ce temps, certains airs qui, sans doute, étaient déterminés par les rites de chaque divinité.

Lorsque le culte de Bacchus fut introduit à Rome par les Grecs, ce fut avec les bacchanales qui en sont inséparables ; la flûte, les cymbales et les tambours de basque en étaient l'accompagnement obligé ; mais ces fêtes n'eurent qu'une courte existence : on lit en effet, dans le livre de

(1) BARTHOLINI, *De tibiis veterum*. p. 190.

par les sons de la flûte. Plus tard, après que les Romains furent devenus riches et eurent pris le goût de la débauche et de prodigalités insensées, la musique ne fut point exilée des festins, mais ce ne fut plus à chanter la gloire des ancêtres qu'on l'employa. On ne borna plus à une flûte la partie instrumentale; il fallut une sorte d'orchestre composé d'un nombre plus ou moins considérable de joueurs de double flûte et de citharistes avec des chanteurs. On ne peut donner une plus saisissante peinture de la destination de la musique, dans ces circonstances, qu'en rapportant ici un fragment de l'admirable onzième satire de Juvénal. Invitant un ami à venir passer une journée à sa maison de Tibur (Tivoli), il fait la description du dîner qu'il lui donnera, puis il ajoute :

« Ne te flatte pas que de jeunes Espagnoles viennent nous provoquer « par leurs chants lascifs, et exécutent, au milieu des applaudissements, « ces danses licencieuses imaginées pour réveiller la vivacité des désirs « dans les sens assoupis de nos riches énervés......! Mon humble do- « micile n'admet point de pareils divertissements. Laissons ces instru- « ments, ces chansons obscènes dont rougirait la plus vile courtisane, « tous ces raffinements de la débauche, à ceux qui, rejetant les vins « dont leur estomac est rempli, salissent des parvis de marbre : c'est « un privilége qu'on pardonne à leur fortune. L'adultère et les jeux de « hasard déshonoreraient la médiocrité; ce n'est pour l'opulence qu'en- « jouement et bon ton. Je te promets des plaisirs plus décents : on nous « récitera des vers d'Homère et de Virgile, rivaux entre lesquels la vic- « toire reste encore indécise. Quand il s'agit de pareils vers, qu'importe « l'organe du lecteur (1)? »

Les flûtes étaient enfin employées, chez les Romains, dans tous les genres de spectacles. On a vu, dans le premier chapitre de ce livre, que les pantomimes étrusques, qui se jouaient au son de ces instruments réunis à la cithare, s'introduisirent à Rome et qu'elles y furent de mode. Les acteurs qui jouaient dans ces pièces étaient appelés *histrions,* dans la langue étrusque : ce nom a été donné plus tard à tous les comédiens. Suivant ce que nous apprend Valère-Maxime (2), les premières panto-

(1) Traduction de Dusaulx. On connaît les vers dont nous n'avons pas osé transcrire la traduction :

Major tamen ista voluptas
Alterius sexus; magis ille extenditur; et mox
Auribus atque oculis concepta urina movetur.

(2) Valer. Maxim., II, c. 4.

mimes furent représentées l'an de Rome 389 (366 ans av. J.-C.). Dans ces pièces, la musique purement instrumentale n'était pas interrompue pendant toute la durée de l'action dramatique : il n'y a eu rien de semblable chez les Grecs. Les pantomimes finirent par devenir des pièces satiriques dans lesquelles on tournait en ridicule certains personnages connus dont on imitait le costume, les traits du visage à l'aide de masques et jusqu'à la démarche et les gestes familiers. Le poëte Livius Andronicus essaya de réformer cet abus en imaginant des sujets dramatiques avec un acteur parlant dont il jouait lui-même les rôles : il y obtint de si brillants succès et fut si souvent rappelé par le public pour recommencer les scènes, que sa voix en souffrit une grave altération ; alors, aidé d'un chanteur et d'un joueur de flûte, il se borna à faire les gestes. La première pièce d'Andronicus fut représentée l'an de Rome 514 (240 ans avant J.-C.). Un peu plus tard vinrent les *atellanes,* dont nous avons dit l'origine chez les Osques. Ce genre de comédies, où se mêlaient des chansons ou espèces de couplets accompagnés de la flûte, répondait à peu près au vaudeville français. L'usage en fut conservé jusque sous les empereurs. Les acteurs de ces pièces ne perdaient rien de leurs droits de citoyens romains et conservaient ceux de suffrage et et de service militaire.

La vraie comédie latine naquit avec Plaute : sa première pièce fut représentée environ deux cent vingt ans avant notre ère. Les questions littéraires souvent agitées, concernant l'originalité de conception des œuvres de ce poëte célèbre ou les emprunts qu'il aurait faits aux Grecs, ne doivent pas trouver place ici : c'est au point de vue de l'usage de la flûte, pour régler les intonations des acteurs, que la comédie a de l'intérêt pour l'histoire de la musique. On a vu chez les Grecs, dans le livre précédent, comment la déclamation tragique était fixée par les sons de la flûte ; cet instrument fut également employé pour les comédies étrusques et romaines. Les orateurs mêmes se faisaient aider à la tribune par une flûte, pour maintenir leur voix dans le diapason le plus favorable à l'effet de la harangue : l'histoire du tribun Caïus Gracchus est connue de tout le monde et l'on sait que son intelligent esclave, Licinius, se tenait derrière lui et ramenait avec la flûte sa voix à une bonne intonation oratoire, lorsqu'elle s'était trop élevée dans la chaleur de l'improvisation. Nous n'avons pas de renseignements sur le genre de notation employé pour déterminer, suivant la méthode des anciens, la déclamation des comédies de Plaute et de Cæcilius ; mais nous sommes

mieux informés de ce qui concerne les comédies de Térence, grâce aux manuscrits et aux recherches du grammairien Donat. Les développements dans lesquels nous allons entrer à ce sujet ont de l'importance sous plusieurs rapports, ainsi qu'on le verra par les conclusions que nous en tirerons.

Les manuscrits où l'on trouve les six comédies qui nous restent de Térence portent en tête de chacune les inscriptions suivantes :

ANDRIENNE : « Flaccus, fils de Claudius, en a composé les modes (les « chants) pour des flûtes égales droites et gauches (1). »

L'EUNUQUE : « Flaccus, fils de Claudius, en a composé les modes pour « deux flûtes de la droite (2). »

HEAUTONTIMORUMENOS (le Bourreau de soi-même) : « Flaccus, fils de « Claudius, en a fait les modes pour des flûtes inégales à la première « représentation, et pour deux flûtes de la droite aux suivantes (3). »

LES ADELPHES : « Flaccus, fils de Claudius, en a fait les modes pour « des flûtes serraniennes (ou sarraniennes) (4). »

HÉCYRE : « Flaccus, fils de Claudius, en a composé les modes pour « des flûtes égales (5). »

PHORMION : « Flaccus, fils de Claudius, en a composé les modes pour « des flûtes inégales (6). »

Le grammairien Ælius Donat, qui vivait dans le quatrième siècle et qui fut le premier commentateur de Térence, est aussi le premier qui ait cherché l'explication de ces inscriptions. Ce qu'il en dit mérite quelque attention, parce que l'époque où il vécut était assez rapprochée du siècle de Térence, pour que les traditions ne fussent pas entièrement perdues. Toutefois la signification des mots dont il se sert, en parlant des modes et des instruments de musique, n'est guère mieux connue que celle des notices qui accompagnent les titres des comédies de Térence. Une des premières difficultés se trouve dans l'emploi des flûtes égales : il est, en effet, difficile de comprendre pourquoi deux flûtes, qui auraient joué dans le même mode, étaient réunies, puisqu'elles auraient

(1) Modos fecit Flaccus Claudii filius, tibiis paribus, dextris et sinistris.

(2) Modos fecit Flaccus Claudii filius, tibiis duabus dextris.

(3) Modos fecit Flaccus Claudii filius. Acta primum tibiis imparibus; deinde duabus dextris.

(4) Modos fecit Flaccus Claudii filius, tibiis serranis.

(5) Modos fecit Flaccus Claudii filius, tibiis paribus.

(6) Modos fecit Flaccus Claudii filius, tibiis imparibus.

produit l'effet de deux voix chantant à l'unisson. Bien que de même dimension, étaient-elles percées de trous différemment placés, afin de produire des intonations différentes? Aucun texte ne le dit, et les monuments ne nous éclairent pas à ce sujet. Si les intonations de tous les acteurs d'une comédie avaient appartenu au même mode, une monotonie fatigante en aurait été le résultat. Une déclamation notée, qui n'est pas le véritable chant de nos opéras, est déjà si étrangère à nos habitudes; elle est si contraire à l'inspiration des accents, dans laquelle consiste la partie principale du talent de l'artiste dramatique, que nous avons peine à comprendre le plaisir qu'éprouvaient les anciens à cette diction imposée aux acteurs. Qu'aurait-ce été si tous avaient eu le même ton? Il est donc vraisemblable que deux flûtes égales n'avaient pas les mêmes modulations, et que le joueur de flûte changeait de mode dans le dialogue, en passant d'un tuyau de la double flûte à l'autre: c'étaient sans doute ces changements que le musicien Flaccus avait réglé. Il est d'ailleurs plus que probable qu'il ne faisait son travail qu'après avoir pris connaissance de la voix plus ou moins grave, plus ou moins élevée des acteurs qui avaient des rôles dans la comédie nouvelle. Ce que dit Donat, dans la préface des *Adelphes*, confirme ce que nous avançons ici : le passage est curieux et mérite d'être rapporté; le voici : « (Flaccus) changea souvent dans la scène les modes du chant, « comme on le voit par le titre de la comédie, où, après la liste des « acteurs, on trouve les lettres M. M. C. (1). » En effet, ces trois lettres signifient *mutatis modis cantici*, c'est-à-dire *les modes du chant étant changés*. Le même auteur dit encore, dans un fragment qui nous reste d'un traité qu'il avait fait sur la comédie : « Ces pièces n'étaient pas « toujours jouées sur le même mode et avec le même chant; les modes « changeaient, comme nous l'apprennent ceux qui mettent ces trois « marques à la tête de la comédie, M. M. C., lesquelles signifient que « les modes du chant sont changés (2). »

Une autre difficulté se trouve dans l'inscription du titre de l'*Andrienne*, car les flûtes doubles ne se distinguaient en *droite* et *gauche* que lorsqu'elles étaient inégales. La *flûte droite*, ou qui se jouait avec la main droite, était ordinairement la plus longue; elle était percée

(1) Sæpe tamen mutatis per scenam modis cantica mutavit, quod significat titulus scenæ habens subjectas personis litteras M. M. C.

(2) Neque enim omnia iisdem modis in uno cantico agebantur, sed sæpe mutatis, ut significant qui tres numeros in comœdiis ponunt, qui tres continent mutatos cantici illius.

d'un petit nombre de trous et rendait des sons graves; la *flûte gauche*, jouée par l'autre main, était plus petite, avait un plus grand nombre de trous, et produisait des sons plus élevés que la flûte droite. Lorsque les musiciens se servaient de ces flûtes inégales dans une comédie, on disait que la pièce avait été jouée *tibiis imparibus* (avec flûtes inégales), ou *tibiis dextris et sinistris* (avec des flûtes droites et gauches). Si les flûtes étaient égales, soit comme une grande double flûte ou *double droite*, soit comme une double flûte plus petite ou double gauche, on disait que la comédie avait été jouée *tibiis paribus dextris* (avec des flûtes égales droites, ou à sons graves, ou *tibiis paribus sinistris* (avec des flûtes égales gauches), si le diapason de la déclamation était plus élevé. D'après ces faits, qui sont incontestables, nous croyons, avec madame Dacier (1), qu'il y a une faute dans tous les manuscrits et qu'il faut lire, dans le titre de l'*Andrienne*, *tibiis imparibus dextris et sinistris*, et non *tibiis paribus dextris et sinistris*, qui n'a point de sens. On verra plus loin que cette correction peut seule donner un sens intelligible aux titres des autres comédies; elle jette aussi beaucoup de lumière sur l'histoire, jusqu'à ce jour fort obscure, des flûtes de l'antiquité.

L'inscription du titre de l'*Eunuque*, deuxième comédie de Térence, confirme la correction du titre de l'*Andrienne*, car on y lit : « Flaccus, « fils de Claudius, en a composé les modes pour deux flûtes droites « (*tibiis duabus dextris*). » Les manuscrits que Donat avait sous les yeux, lorsqu'il écrivit son commentaire, portaient, au lieu de ces mots, ceux-ci : *tibiis duabus, dextra et sinistra* (pour deux flûtes, l'une droite et l'autre gauche). On peut conclure de ces différences, que les intonations des acteurs n'étaient pas toujours identiques dans les mêmes pièces, et que celles-ci se jouaient tantôt avec des flûtes graves seulement, tantôt avec des flûtes alternativement graves et moyennes ou aiguës; à moins que les variantes ne proviennent de fautes des copistes.

La troisième pièce de Térence offre une preuve évidente que la comédie ne se déclamait pas toujours de la même manière, car l'inscription de l'*Heautontimorumenos* dit en termes précis qu'elle fut jouée d'abord avec des flûtes inégales, puis avec des flûtes de la droite : *acta primum tibiis imparibus, deinde duabus dextris*.

(1) *Comédies de Térence*, t. I, p. 6.

Le nom de *flûtes serraniennes* ou *sarraniennes*, qui se trouve au titre des *Adelphes*, a beaucoup occupé les philologues qui ont émis à ce sujet des opinions contradictoires. Turnèbe affirme qu'on leur donnait ce nom parce qu'elles rendaient un son aigu et semblable au bruit aigu d'une scie (1). Donat prétend que ces flûtes sarraniennes étaient les mêmes que les *lydiennes*. Dans un autre endroit, il dit qu'on se servit de flûtes aiguës pour cet ouvrage, ce qui implique contradiction, car les flûtes lydiennes avaient des sons graves. Paul Alde Manuce a fait beaucoup d'efforts pour démontrer qu'il y avait des flûtes sarraniennes droites et gauches, c'est-à-dire à sons graves et aigus (2); mais il est évident, par ce qu'il en dit, qu'il n'entendait pas la question. Bartholin, suivant sa coutume, accumule les citations sans rien conclure (3). La note de madame Dacier, sur les mots *tibiis serranis*, est curieuse : pour l'entendre, il est nécessaire de savoir que la comédie des *Adelphes* fut représentée la première fois aux jeux funèbres qui furent donnés à l'occasion de la mort de Paul-Émile. Voici la note de madame Dacier :

« Tibiis serranis, *avec les flûtes tyriennes*. *Tyr* était appelé autrefois *Sor* par les Phéniciens. Les Carthaginois, qui étaient une colonie de ces peuples, disaient *Sar* pour *Sor*. De *Sar* on a dit *Sarra*. Sarranus est donc *tyrius*, de *Tyr;* comme on voit dans Virgile, *Sarrano dormiat ostro*, « qu'il dorme dans la pourpre de Tyr. » *Sarranis tibiis*, c'est-à-dire avec les flûtes égales gauches. Mais voici une très-grande difficulté : ces flûtes tyriennes avaient le son aigu, c'étaient elles qu'on employait toujours dans les occasions de joie : comment donc est-il possible que les enfants de *Paulus Æmilius* aient employé une musique enjouée à la représentation d'une pièce qu'ils faisaient jouer aux funérailles de leur père? Cela ne peut être. Ce titre n'est pas seulement corrompu, il a été tronqué, comme il est aisé de le faire voir. Il faut lire : *Acta primum tibiis lydiis, deinde tibiis sarranis* (elle fut jouée d'abord avec les flûtes lydiennes, et ensuite avec les flûtes de Tyr). « *Avec les flûtes lydiennes*, c'est-à-dire avec les flûtes droites qui avaient le son grave, et que l'on employait par conséquent dans les occasions de deuil. Après la première représentation on la joua (la

(1) *Adversaria*, lib. XXVIII, cap. 34. Serranas tibias appellavere ab acuto stridore aut serrante sono.

(2) *Quæsit. per epist.*, lib. III, epist. 4.

(3) *De tibiis veterum*, lib. I, p. 48-50.



« comédie) avec les flûtes gauches, parce que ce fut sans doute dans « des occasions moins tristes que celle-ci, etc. »

Nous en demandons pardon à la mémoire de la savante femme qui a écrit cette note, mais son érudition s'est égarée par la persuasion que les flûtes tyriennes, aux sons aigus, étaient jouées dans les circonstances joyeuses : c'est exactement le contraire qui est le vrai : la flûte phénicienne ou tyrienne, appelée *gingra*, *gingras*, ou *gingrine*, était petite et avait un son aigre et triste. Dans la fête funèbre des Phéniciens, en commémoration de la mort d'Adonis, ou *Adonaï*, c'était la *gingrine* qui accompagnait les *adonidies* ou chants tristes des prêtres à la procession de l'*aphanisme* (ou disparition), et cette flûte tyrienne ou sarranienne fut employée au même usage dans l'Asie Mineure, en Sicile et à Rome, après la destruction de Carthage (1). Festus nous apprend que le musicien qui jouait de cette flûte funèbre était appelé *gingriator tibicen*. Ce fut donc à cause de leur destination spéciale aux occasions de deuil, que les flûtes sarraniennes furent choisies pour la représentation des *Adelphes,* après la mort de Paul Émile.

Le titre de la comédie *Hécyre* ne donne lieu à aucune remarque particulière, car il y est dit seulement que ses modes avaient été réglés pour des flûtes semblables, sans indiquer si elles étaient graves ou aiguës, *droites ou gauches*. On voit au titre de *Phormion* que cette pièce fut jouée *tibiis imparibus* (avec des flûtes inégales). Nous ignorons pourquoi, après les mots *flûtes inégales,* Mme Dacier a ajouté *ou syriennes :* les flûtes syriennes étaient-elles connues à Rome au temps de Térence? Cela est au moins douteux, car Juvénal, qui vécut deux siècles plus tard, est le premier poëte latin qui en ait parlé, et il ne les a mentionnées que comme une des nouveautés introduites à Rome, quoiqu'il dise, dans ce célèbre passage de la troisième satire : « Ce n'est pas « d'aujourd'hui que l'Oronte syrien a transmis au Tibre sa langue, « ses mœurs, et avec elle ses flûtes et ses instruments à cordes obli- « ques, etc. (2). » Le *Phormion* de Térence fut représenté dans l'année 161 (av. J.-C.); or la Syrie ne fut soumise et ne devint province romaine qu'en 64, c'est-à-dire près d'un siècle plus tard. Rien ne justifie donc l'addition faite par Mme Dacier au titre de *Phormion*.

Tel fut l'usage que firent de la musique les Romains, dans ses appli-

(1) Cf. Théocrite, *Idyll.*, XV, v. 131 et suiv. — Bion, Idyll., I. — Athénée, IV, c. 76. — Hesych., voc. Γιγγρίαι.

(2) Juvénal, sat. III, v. 62-64.

cations au théâtre, jusqu'à l'époque où, devenus les dominateurs du monde, ils se jetèrent dans tous les excès : ils eurent alors de grandes pantomimes et des pièces mêlées de chant et de danse, avec un orchestre composé de nombreux instrumentistes. Dans une de ses lettres, Sénèque donne, sur ces spectacles, des renseignements qui inspirent autant d'intérêt que d'étonnement. Nous croyons devoir transcrire ce passage : « Ne voyez-vous pas de combien de voix différentes un chœur « est composé? Cependant, de tant de sons, il n'en résulte qu'un seul. « Il y a des voix aiguës, il y en a de graves, il y en a de moyennes; « aux accents des hommes et des femmes se mêlent ceux de la flûte : « quoiqu'on ne distingue aucune de ces voix en particulier, toutes sont « sensibles à l'oreille. Je parle du chœur que les anciens philosophes « ont connu ; car, dans nos représentations théâtrales, il y a plus de « chanteurs qu'il n'y avait autrefois de spectateurs dans les théâtres. Et « pourtant, quoique tous les abords soient remplis de chanteurs, que « l'amphithéâtre soit bordé de trompettes, et que l'avant-scène retentisse du concert des instruments de tout genre, de ces sonorités diverses ne résulte qu'un ensemble homogène (1). »

En dépit de ces cohues de chanteurs et d'instrumentistes, les Romains, à l'exception de quelques hommes d'élite, n'étaient pas mieux organisés pour la musique que pour les autres arts. Étrangers à la philosophie et dépourvus du sentiment esthétique, ils ne virent dans les produits de la peinture et de la statuaire que des objets de décoration, dans la musique, que des rhythmes pour les vers et pour la danse, et dans celle-ci, que des jouissances sensuelles. L'architecture seule leur fut redevable d'une création, celle du plein-cintre. Les autres arts ne furent cultivés chez eux que par des étrangers : leurs sculpteurs, leurs peintres, leurs musiciens, furent des Étrusques et plus tard des Grecs. Après avoir accumulé dans Rome les dépouilles de toutes les nations, ils s'entourèrent d'un luxe effréné, portèrent jusqu'à l'excès la recherche des plaisirs et la dépravation des mœurs jusqu'aux limites les plus extrêmes, sans rien perdre toutefois de leur férocité latine. Un tel peuple n'était capable ni de sentir les beautés des arts, ni de les cultiver avec quelque succès.

---

(1) Sénèque, lettre 84me.

CHAPITRE SIXIÈME.

DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE CHEZ LES ROMAINS.

Les Romains ont emprunté la plupart de leurs instruments de musique aux peuples dont ils étaient environnés ou qu'ils avaient subjugués au loin. Aucune invention d'organe sonore ne leur appartient; mais ils en ont modifié quelques-uns. Les instruments à cordes sont ceux dont ils ont fait le moins d'usage et qui se sont introduits le plus tard dans leur musique. Horace et Virgile sont les premiers poëtes latins qui ont parlé de la lyre : ils n'étaient pas de Rome; l'Apulie avait vu naître le premier, et l'auteur de l'*Énéide* avait étudié à Naples. La cithare est mentionnée pour la première fois par Varron, qui mourut sous le règne d'Auguste, l'an de Rome 728 (26 ans avant J.-C.). Ce ne fut que sous les successeurs de cet empereur, particulièrement sous Néron, que l'usage de cet instrument devint habituel; mais il ne fut guère joué que par les Grecs qui abondaient dans la capitale du monde à cette époque.

Si l'on peut juger de la forme réelle de la cithare des Romains d'après les instruments qu'on voit entre les mains de la statue d'Apolllon citharède du Musée du Vatican et dans celles de la muse Érato des peintures d'Herculanum, cette forme était massive et peu gracieuse; toutefois elle présente, dans plusieurs bas-reliefs, un perfectionnement dans l'attache des cordes à des chevilles horizontales. Ce système de construction rendait plus facile et plus juste l'accord de l'instrument. Ce genre de cithare est une variété de la phorminx des Grecs. On en voit les modèles dans le livre septième de cette histoire, fig. 17 et 18 (t. III, p. 261).

Il y a lieu de croire que la lyre avait pénétré à Rome aussi bien que la cithare, puisque Horace en parle comme d'une chose connue de de son temps dans cette ville. C'est dans un passage d'une de ses odes qu'il en fait cette mention : « Les sons doriens de la lyre se mêleront « aux sons mixolydiens de la flûte (1). » Ce passage et un autre de

(1) *Epod. Od.* IX.

Sonante mixtum tibiis carmen lyra,
Hac Dorium, illis Barbarum.

Voir, sur le sens musical et historique de ces vers, le tome III de cette *Histoire générale de la musique*, pages 328-334.

Properce nous paraissent les seuls desquels on puisse conclure que la lyre fut au nombre des instruments de musique des Romains.

Après qu'ils eurent soumis la Grèce et l'Orient, toutes les flûtes de ces contrées furent connues à Rome, car on trouve leurs noms chez les auteurs latins, ainsi que dans les écrits des Grecs qui vécurent dans cette ville. Les détails que nous avons donnés sur ces instruments dans les chapitres précédents nous dispensent d'en faire ici une nouvelle énumération; mais nous saisissons l'occasion de ce qui vient d'être dit concernant l'usage des flûtes dans la comédie latine, pour en tirer des conséquences qui, nous l'espérons, porteront la lumière dans certaines questions restées jusqu'à ce jour à l'état de problèmes.

A l'aspect de la multitude de joueurs de doubles flûtes représentés par les monuments de l'antiquité, on a cru y trouver un argument invincible en faveur de la connaissance que les anciens peuples auraient eue de l'harmonie, au moins élémentaire de deux sons, et de l'usage fréquent qu'ils en auraient fait, parce qu'il paraissait impossible que le musicien, soufflant à la fois dans deux tubes, souvent inégaux, ne produisît pas deux sons différents et simultanés. Pour combattre cette interprétation des monuments, nous avons fait remarquer que, lorsque les flûtes doubles ne sont pas sur les lèvres des musiciens, les monuments nous font voir les deux tubes séparés dans leurs mains, et nous avons expliqué comment le bandeau de cuir placé sur la bouche des joueurs de flûte, lequel était appelé *phorbeia* par les Grecs et *capistrum* par les Latins, avait deux ouvertures par l'une desquelles un des tuyaux était placé entre les lèvres de l'exécutant, tandis que l'autre s'appuyait à côté de la seconde ouverture et ne recevait pas de souffle. Cependant on aurait pu dire (et nous avons prévenu l'objection) que certaines flûtes doubles semblent n'avoir qu'une seule embouchure pour les deux tuyaux. Un des exemples les plus remarquables de ce genre de construction de l'instrument est celui de la coupe grecque du Musée d'antiquités de Leide, où l'on voit un musicien donnant une leçon de chant à un jeune garçon, en jouant de sa double flûte, qui n'a qu'une seule embouchure pour les deux tuyaux. Or il est de toute évidence que, faisant entendre à son élève les intonations que celui-ci doit imiter, il n'en produit pas deux à la fois, ce qui serait opposé au but de l'enseignement du chant. Qu'en devons-nous conclure? C'est qu'il y avait vraisemblablement dans les doubles flûtes de cette espèce, comme dans les flageolets doubles, qu'on fabriquait

encore à la fin du dix-huitième siècle et dont un modèle se trouve dans la collection d'instruments de l'auteur de cette Histoire, un ressort qu'on faisait mouvoir avec le pouce et qui ouvrait à volonté l'un ou l'autre tuyau, pour le mettre en communication avec l'embouchure. S'il n'en était pas ainsi, la leçon de chant donnée avec la double flûte aurait été impossible. Venons maintenant à l'usage des flûtes par lesquelles on réglait la déclamation dans la comédie latine.

Les inscriptions ajoutées aux titres des comédies de Térence disent que Flaccus avait réglé les modes de la déclamation de ces pièces, tantôt avec des flûtes inégales, tantôt avec des flûtes égales de la droite ou à sons graves; tantôt, enfin, avec des flûtes égales de la droite de la gauche, ou d'un diapason élevé. Nous avons fait voir que, lorsque les tuyaux étaient égaux, leurs trous devaient avoir des dispositions différentes, pour varier les intonations, car, s'ils eussent été percés aux mêmes places, deux tubes auraient été inutiles; un seul suffisait. Or, quel était le but du règlement de la déclamation par les flûtes? Évidemment c'était d'indiquer, par les intonations de ces instruments, celles que devaient prendre les acteurs dans tel passage du dialogue, dans telle situation de l'action dramatique, conformément au sentiment dont le personnage devait être animé; mais, pour chacun de ces effets de la déclamation, il ne fallait qu'un son; si la flûte en avait fait entendre deux différents à la fois, elle aurait été en opposition avec l'objet auquel elle était destinée. Cette vérité est de telle évidence, qu'il est inutile d'insister sur sa démonstration. Concluons donc et disons avec assurance que les flûtes doubles des anciens ne faisaient pas entendre simultanément deux sons, mais que les deux tuyaux se jouaient alternativement. Nous aurons à tirer, dans le chapitre suivant, une autre conséquence importante du règlement de la déclamation par les flûtes.

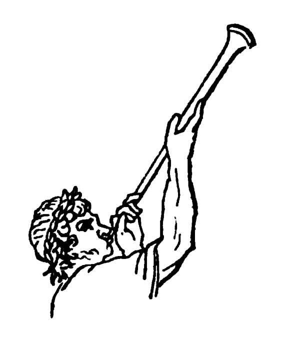
Les instruments métalliques du genre des trombes ou trompettes étaient de trois espèces chez les Romains. La première était la grande trompette des combats, appelée *tuba* (1). C'est de cet instrument que Virgile a dit : « Le son terrible de la tuba d'airain a donné le signal des com« bats (2). » Gruter et Fabretti nous ont conservé, dans leurs collections d'inscriptions, les noms de quelques joueurs de *tuba* attachés aux

---

(1) Veget., *De re milit.*, lib. II, c. 22.

(2) At tuba terribilem sonitum procul ære canoro
Increpuit...
Æneid., IX, v. 503.

légions romaines. La *tuba* servait aussi dans les jeux publics, dans les sacrifices (1) et dans les funérailles (2). On en voit la figure sur divers monuments romains, particulièrement sur la colonne Trajane et dans les peintures d'Herculanum. Le dessin que nous en donnons ici est pris d'un bas-relief du Capitole représentant le triomphe de Marc-Aurèle.


Fig. 71.

Les renseignements que avons donnéssur la trompette tyrrhénienne ou étrusque, adoptée par les Romains sous le nom de *lituus*, nous semblent suffisants; nous n'y ajouterons donc rien ici. Quant au cor, également étrusque, et que les Romains appelaient *cornu*, ainsi que nous l'avons dit, ils lui donnaient aussi le nom de *buccina*. Comme la *tuba* et le *lituus*, c'était un instrument militaire (3), et l'on en faisait particulièrement usage pour l'infanterie et dans les triomphes des généraux. Le nom de *buccina* paraît avoir été donné à cette espèce de trombe par analogie avec le son de la grande conque marine appelée du même nom, et dont on se servait dans la plus haute antiquité pour les mêmes usages. C'est aussi par l'analogie de la forme de l'instrument avec les cornes de certains animaux, dont on tirait des sons après les avoir préparées, qu'on lui a donné quelquefois le nom de *cor* (cornu), et qu'on appelait ceux qui en jouaient tantôt *buccinatores*, tantôt *cornicines* (4). Il y a lieu de croire que ce n'est pas de la grande buccine militaire, mais de la conque de ce nom et des cornes d'animaux, que Columelle veut parler, lorsqu'il nous apprend que les troupeaux étaient rappelés de la forêt, vers le soir, au son de la buccine (5), et c'est dans le même sens que Properce, dans sa description d'une cité dévastée par la guerre, dit : *Maintenant la buccine monotone du berger retentit seule dans ses murs* (6).

On ignore l'époque où s'introduisit à Rome la cornemuse, dont le nom latin est *utricularium* ou *tibia utricularis*, d'*utriculus* (outre).

(1) Tuba a tubis, quos etiam ita appellant tubicines sacrorum. Varro, *De ling. latin.*, lib. IV.

(2) Sic mœstæ cecinere tubæ. Propert., lib. IV, *Eleg. ult.*, v. 9.

(3) Cf. Veget., *loc. cit.* — Claudian., *De bello get.*, v. 412, 413. — Grut., *Inscript. ant.*, t. II, p. 559.

(4) Veget., *De re milit.*, lib. II, c. 8.

(5) *De re rustica*, lib. 6, c. 8.

(6) ..... Nunc, intra muros pastoris buccina lente
Cantat. Lib. IV, eleg. 10, v. 29.

Suétone en a fait la plus ancienne mention connue dans la vie de Néron (1). Originaire de l'Asie, cet instrument, comme on l'a vu dans les volumes précédents de cette Histoire, était connu des Chaldéens, des Assyriens, des Hébreux, sous le nom de *soumponiah;* chez les Grecs, sous celui de *symphonia*, et dans le langage roman il fut appelé *chifonie* et *symphonie*. Postérieurement les Français lui ont donné les noms de *cornemuse* et de *musette*. A quelque époque que ce soit, on trouve cet instrument partout : dans l'Inde il a plusieurs formes désignées sous les noms de *tourti* et de *magoudi;* en Perse, la construction est différente, mais le principe est le même. Chez les Arabes, il a deux formes différentes : l'une est appelée *souggarah* et l'autre *arghoul*. Dans les temps les plus anciens, on le trouve en Écosse et en Irlande, comme instrument national appelé *bag-pipe;* chez les Allemands, le nom est *Sackpfeife*. Il est probable que l'*utricularium* des Romains leur vint de la Syrie, dont ils firent la conquête soixante-quatre ans avant l'ère chrétienne : cet instrument y était populaire. Il y a, à ce sujet, un problème historique assez singulier : le nom de l'instrument, chez les Grecs de Syrie, était le mot syriaque qu'ils écrivaient σαμπονία (samponia), et qui n'est qu'une forme du *soumponiah* des Chaldéens et des Assyriens; or le mot italien *zampogna* est évidemment le même; cependant on voit que ce n'est point par les Romains qu'il a passé de la Syrie en Italie. Il y a lieu de croire que ce furent les Phéniciens, dans une haute antiquité, ou peut-être plus tard les Carthaginois, qui portèrent en Sicile la *soumponiah*, d'où elle passa dans la Grande Grèce.


Fig. 72.

L'*utricularium* romain est de plus grande dimension que les musettes des autres contrées, et ses longs et larges tuyaux ont des sons plus graves, particulièrement le bourdon. En voici la figure, d'après un bas-relief antique qui se trouve dans la cour du palais de *Santa-Croce*, à Rome.

La zampogna est répandue dans toute la campagne de Rome et dans les montagnes environnantes. Des paysans de ces montagnes sont

(1) *Nero*, 54.

allés avec leurs instruments, dans ces derniers temps, se faire entendre à Paris, où ils ont été appelés improprement *pifferari,* qui signifie *joueurs de fifre :* les noms italiens de ces musiciens ambulants sont *zampognatori* ou *zampognari.*

Nous avons maintenant à faire connaître un instrument inventé en Orient et transporté à Rome : sa description, faite par Vitruve, a donné inutilement la torture à tous ceux qui en ont entrepris l'explication : nous voulons parler de l'*hydraule* ou *orgue hydraulique.* Avant d'aborder ce sujet, il nous paraît nécessaire de présenter quelques réflexions concernant l'idée première de la construction de l'orgue, qui a dû précéder celle de l'hydraule; car l'orgue hydraulique n'est que l'application d'un système particulier de mécanique à un instrument qui existait auparavant. De quoi s'agit-il originairement? le voici : On possédait deux instruments connus chez les peuples les plus anciennement policés, et dont l'invention se perd dans la nuit des temps, à savoir, la *syrinx* et la *cornemuse.* Or, qu'est-ce que l'orgue? Ce n'est pas autre chose que la combinaison des principes par lesquels ces deux instruments sont construits, c'est-à-dire d'une part, une collection plus ou moins nombreuse de tubes; de l'autre, un réservoir d'air pour les animer tour à tour. Les connaissances acquises par l'expérience qui conduisirent à la pensée de réunir ces éléments dans un seul appareil sonore sont celles-ci : l'intonation de chaque tuyau de la syrinx est en raison de la longueur du tube; les plus longs produisent les sons les plus graves, d'où il suit qu'ayant un certain nombre de tuyaux et diminuant leurs longueurs dans de certaines proportions, on aura une échelle plus ou moins étendue de sons musicaux.

Cependant on savait que les tuyaux de la syrinx ne produisent des sons que lorsqu'on souffle avec les lèvres à leur orifice, et l'on avait appris aussi par l'expérience que l'air enfermé dans une outre produit le même effet sur les flûtes qui y sont attachées, et que le son de ces flûtes se prolonge tout le temps où il y a de l'air dans l'outre pour faire vibrer la languette métallique ajustée à leur orifice inférieur. Donc, s'il y avait un réservoir d'air, semblable à l'outre, placé sous les tuyaux de la syrinx, en la renversant, il faudrait seulement trouver un moyen mécanique pour ouvrir une communication entre le réservoir d'air et chaque tuyau en particulier, afin de faire résonner ceux-ci dans l'ordre déterminé par le musicien. Que faudrait-il pour réaliser cet effet? ouvrir, par un moyen mécanique quelconque, une communication directe

de chaque tuyau avec l'air contenu dans le réservoir, lorsqu'on voudrait faire résonner l'un ou l'autre, et la fermer quand le son devrait cesser de se faire entendre. Pour cela, le musicien devrait avoir un clavier dont chaque touche répondrait à un des tuyaux et ferait mouvoir l'agent mécanique qui ouvrirait et fermerait la communication du tuyau avec le réservoir d'air.

Toutefois on savait que ce n'était pas en soufflant dans les tuyaux de la syrinx qu'on en tirait des sons; il fallait, pour y réussir, un certain mode d'insufflation sur le bord du tuyau, pour que le souffle, s'y brisant, fît entrer en vibration la colonne d'air contenue dans le tube; or, le biseau naturel des lèvres n'existant pas dans l'insufflation mécanique, il fallut le remplacer par un biseau artificiel ajusté à l'extrémité des tuyaux : par cette disposition, on eut le son des flûtes de la syrinx. On pouvait aussi prendre un autre parti, si on le préférait : il consistait à ajuster à l'extrémité de chaque tube des languettes métalliques vibrantes sous l'action de l'air, telles qu'elles existent dans les tubes de la cornemuse; par ce moyen, on avait un jeu d'anche au lieu d'un jeu de flûte. Il ne s'agissait plus que d'alimenter le réservoir d'air. A ce sujet il est nécessaire de faire remarquer que les anciens, bien qu'ils eussent en partie le modèle du soufflet dans la pression de l'outre, n'ont pas connu cet appareil si simple, et qu'ils l'avaient remplacé, jusqu'à certain point, par des pompes aspirantes à air dont ils se servaient pour la métallurgie. Ce fut sans doute une de ces pompes qu'on appliqua aux premiers essais de la construction de l'orgue.

Nous le disons avec certitude, telle est l'histoire de l'origine de l'orgue. Où s'est faite cette invention? en Orient; à quelle époque? on l'ignore, et sans doute on ne le saura jamais; mais il n'y a point d'hypothèse dans la succession d'idées qui vient d'être indiquée. Si elle n'avait pas présidé à l'invention de l'instrument, l'orgue n'existerait pas. Qu'il y ait eu incertitude dans le choix des moyens mécaniques et déception dans quelques tâtonnements, cela est vraisemblable; mais la syrinx et la cornemuse ont été certainement les causes premières de l'invention. L'orgue n'est qu'une grande syrinx renversée, et la soufflerie n'est que l'outre de la cornemuse. Avant qu'on s'occupât de l'idée accessoire de l'hydraule, l'orgue pneumatique existait; car l'orgue hydraulique est, avant tout, un instrument pneumatique, l'air vibrant étant le seul producteur du son.

Ctésibius, fils d'un barbier d'Alexandrie, vécut vers 250, sous le

règne de Ptolémée Philadelphe ou de son successeur Ptolémée Évergète. Mécanicien habile pour son temps, il inventa, dit-on, une clepsydre (horloge à eau), l'orgue hydraulique, et découvrit l'élasticité de l'air, qu'il appliqua dans plusieurs de ses inventions. Son orgue hydraulique paraît avoir eu quelque succès, car on en construisit encore trois siècles après l'époque de l'invention. Suétone est le premier auteur latin qui en parle, disant que Néron, vers la fin de sa vie, avait fait vœu, s'il conservait l'empire, de paraître aux jeux où se célébrait la victoire, et d'y jouer de l'orgue hydraulique, de la flûte et de la cornemuse (1). Athénée a parlé de l'orgue hydraulique sans le connaître, affirmant que les tuyaux étaient plongés par le bas dans l'eau, et que cette eau étant agitée par quelque jeune homme, les axes (?) pénétraient dans les tubes de l'instrument, et ceux-ci, sous l'action de l'air, rendaient des sons agréables (2). Il n'y a point de sens raisonnable à tirer de ce texte.

Vitruve a donné une description plus complète et plus savante de l'orgue hydraulique; mais lui-même avoue qu'il sera difficilement compris par ses lecteurs : « J'ai cherché, autant que cela m'a été possible, « dit-il, à expliquer avec clarté une chose qui, par elle-même, est fort « obscure : elle ne peut être comprise avec facilité que par ceux qui en « ont étudié de près toutes les parties. Si ce que j'en ai écrit paraît peu « intelligible, j'ai la certitude que les personnes qui verront l'instrument « tel qu'il est, le trouveront aussi ingénieux que bien construit (3). » La difficulté du sujet, dans la description de l'orgue hydraulique, a souvent arrêté les traducteurs français et italiens de Vitruve. Claude Perrault a cru avoir saisi si bien le sens de l'auteur latin, qu'il a essayé de représenter l'instrument par une machine non moins inintelligible que le texte (4). Il faut distinguer deux choses dans le texte de Vitruve : la première est la description d'un mécanisme dans lequel on cherche en

(1) Sub exitu quidem vitæ palam voverat, si sibi incolumis status permansisset, proditurum se partæ victoriæ ludis etiam hydraulam, et choraulam, et utricularium, etc. *Nero*, 54.

(2) Κατεστραμμένοι γάρ εἰσιν οἱ αὐλοὶ εἰς τὸ ὕδωρ · καὶ ἀρασσομένου τοῦ ὕδατος ὑπό τινος νεανίσκου, ἔτι δὲ διϊκνουμένων ἀξόνων διὰ τοῦ ὀργάνου, ἐμπνέονται οἱ αὐλοί, καὶ ἦχον ἀποτελοῦσι προσηνῆ. *Athen.*, IV, c. 23, p. 74.

(3) Quantum potui niti, ut obscura res per scripturam delucide pronuntiaretur, contendi; sed hæc non est facilis ratio neque omnibus expedita ad intelligendum, præter eos qui in his generibus habent exercitationem. Quod si qui parum intellexerint e scriptis, profecto invenient curiose et subtiliter omnia ordinata. *De architect.*, X, VIII.

(4) *Les Dix Livres d'architecture de Vitruve, corrigés et trad. en françois avec des notes*. Paris, 1684, in-fol.

vain à découvrir quelle est la fonction utile de l'eau. Cette partie est la plus obscure, parce que Vitruve n'a pas figuré par le dessin les objets dont il parle et dont sa description ne peut nous donner des notions précises, soit pour les formes, soit pour les dispositions; toutefois le défaut de clarté dans cette partie purement mécanique est de peu d'importance pour l'histoire de la musique. L'autre partie de la description a pour objet l'orgue proprement dit, l'instrument en lui-même, c'est-à-dire ce qu'on nomme le *sommier de l'orgue,* le placement des tuyaux sur la table de ce sommier, la division de celui-ci en différentes cases, la distribution du vent dans ces cases pour arriver aux tuyaux et leur faire produire des sons; enfin la correspondance du clavier avec les tuyaux de l'orgue. Cette seconde partie de la description donnée par Vitruve de l'orgue hydraulique est à la fois la plus importante et la plus intelligible. Venons maintenant au texte de cet écrivain dont nous expliquerons ce qui concerne l'orgue proprement dit, laissant ce qui est relatif à la machine hydraulique, que nous n'entendons pas :

« Je n'omettrai pas de toucher, aussi succinctement que je pourrai, et « avec le moins de mots possible, à ce qui concerne l'orgue hydraulique (1). Sur une base solide, on place un coffre de cuivre; de cette « base s'élèvent, à droite et à gauche, deux règles assemblées en forme « d'échelle; entre ces règles on enferme des cylindres creux en cuivre, « ayant des pistons parfaitement arrondis au tour et attachés à des « barres de fer qui tiennent par des charnières à des leviers, lesquels « sont enveloppés de peaux encore garnies de leur laine. Dans la plaque « qui couvre le haut des cylindres sont des trous larges de trois doigts « environ; près de ces trous sont des dauphins en bronze également « attachés avec des charnières, qui tiennent suspendus à des chaînes des

---

(1) De hydraulicis autem quas habeant ratiocinationes, quam brevissime proximeque attingere potero et scriptura consequi, non prætermittam.

La traduction de Vitruve, par de Bioul (Bruxelles, 1816), rend ainsi ce passage : *Je ne puis cependant m'empêcher d'expliquer en peu de mots, et le mieux qu'il me sera possible, par quel art on fait des orgues qui jouent au moyen de l'eau.* M. Maufras, autre traducteur de Vitruve, interprète le texte de cette manière : *Je n'omettrai point d'expliquer le mécanisme des orgues, mises en jeu par le moyen de l'eau; mais je ne vais traiter cette matière que le plus succinctement que je pourrai, et avec le moins de mots possible.* Nous avouons que nous ne pouvons admettre cette manière de traduire, d'abord parce qu'on fait dire à l'auteur ce qui n'est pas dans son texte; en second lieu, parce que, dans tout le reste du chapitre, Vitruve n'explique pas que l'orgue joue au moyen de l'eau. (Voir nos explications à ce sujet, après la traduction de l'original.)

« cymbales de cuivre dont la partie inférieure bouche les trous des « cylindres.

« Dans le coffre où l'eau est suspendue (?), il y a un *pnigée*, sorte « d'éteignoir, sous lequel sont des billots d'environ trois doigts, qui « laissent un espace semblable entre ses bords et le fond du coffre. Au- « dessus du col de ce pnigée, qui se rétrécit, est soudé un coffret qui « contient la partie supérieure de l'instrument appelé en grec *canon* « *mousikos* (1). Cette partie a quatre canaux dans sa longueur, si l'orgue « a quatre notes; six, s'il est hexamètre; huit, s'il est octocorde.

« Chaque canal a un robinet avec une clef de fer, laquelle, étant « tournée, laisse passer dans ces canaux l'air contenu dans le coffre. « Dans ces canaux, qui traversent le *canon*, sont des trous qui répon- « dent à d'autres qui sont dans la table supérieure, appelée en grec « *pinax*. Entre cette table et le *canon* sont placées des règles (mo- « biles) percées de trous en face de ceux du canon et frottées d'huile « afin qu'elles puissent être facilement poussées et retirées : on les ap- « pelle *pleuritides*. Leur destination (lorsqu'elles sont en repos) est de « boucher les trous des canaux ; lorsqu'elles vont et viennent, elles ou- « vrent ou ferment les communications du vent aux tuyaux.

« Ces règles ont des ressorts en fer qui les attachent aux touches « (du clavier); quand ces touches sont mises en mouvement, elles font « agir les règles. Au-dessus de la table sont des trous par lesquels « s'échappe l'air sortant des tuyaux. A d'autres règles encore sont sou- « dés des anneaux où sont placés les bouts des tuyaux. Depuis les cy- « lindres jusqu'au col du pnigée sont des conduits qui communiquent « avec le coffret par des trous où sont des soupapes faites au tour qui, « les bouchant hermétiquement dès que le vent est entré, l'empêchent « de ressortir.

« Ainsi, quand les leviers sont soulevés, les barres de fer soudées « font descendre les pistons dans le fond des cylindres, et les dauphins, « agissant comme des fléaux de balance, laissant descendre les cym- « bales dans les cylindres, ouvrent un passage à l'air qui les remplit; « puis les barres de fer, par un mouvement rapide imprimé aux pis- « tons, les font remonter dans les cylindres, bouchent en même temps les « ouvertures avec les cymbales soulevées par la force de l'air extérieur, « et forcent, par les coups de pistons, l'air comprimé des cylindres à

(1) Règle musicale.

« passer dans les conduits par lesquels il se précipite dans le pnigée, « et de là, par son col, dans le coffret. Alors, l'air fortement comprimé « par la fréquente impulsion des leviers, entre par les ouvertures des « robinets et remplit les canaux de vent.

« En cet état de choses, si une main habile joue les touches (du cla- « vier) qui, en poussant les règles et les retirant, ouvrent et ferment le « passage du vent, elle produit les modulations multipliées de l'art mu- « sical par la variété des sons. »

On voit que Vitruve n'indique nullement, dans cette description, quel était l'usage de l'eau dans les évolutions du mécanisme de l'orgue : elle est, dit-il, suspendue dans le coffre inférieur (1); suspendue! par quoi, comment, dans quel but? De Bioul (2) et M. Maufras (3) pensent que son office était d'atténuer le bruit et les secousses que produisaient les mouvements des barres de fer et des coups de pistons; mais comment les atténuait-elle? S'il était démontré que telle fut en effet sa destination, on serait obligé de reconnaître que l'invention de Ctésibius aurait été mal conçue; car il aurait été facile d'éviter le bruit et les secousses par une bonne construction du mécanisme, sans l'intervention de ce liquide incommode. Bien que longuement développée, la description de l'instrument par Vitruve est insuffisante; elle a le défaut essentiel de ne pas expliquer ce qui a fait donner le nom d'*hydraulique* à cette espèce d'orgue. Sous ce rapport, l'incertitude persiste, et tout porte à croire qu'elle ne sera jamais dissipée, à moins que le hasard ne fasse découvrir un des instruments du mécanicien d'Alexandrie, dans les recherches faites à Pompéi.

Quant à la machine par laquelle l'air concentré du réservoir parvenait aux canaux sur lesquels étaient placés les tuyaux de l'orgue, elle était évidemment trop compliquée et remplie de pièces et de mouvements inutiles; ce qui d'ailleurs s'explique sans peine, car on sait qu'en fait de mécanique, on commence toujours par la complication, et que l'on n'arrive à la simplicité que par de lents progrès.

En ce qui concerne l'orgue proprement dit, dans la machine de Ctésibius, toute personne initiée à la connaissance de ce genre d'instrument en saisira le système avec facilité. Cette connaissance a manqué aux traducteurs de Vitruve : les notes dont ils ont accompagné leur inter-

(1) Intra arcam, quo loci aqua sustinetur...

(2) L'*Architecture de Vitruve*, livre X, chap. XIII; *Remarques*, p. 458.

(3) L'*Architecture de Vitruve*, livre X, VIII, tome II, note 64, p. 540.

prétation de cette partie de l'ouvrage original démontrent qu'ils n'ont pas compris le système de construction dont ils voulaient donner l'explication : nous allons le prouver.

Vitruve dit qu'il y avait trois sortes d'hydraules : ils étaient ou *tétracordes*, ou *hexacordes*, ou *octocordes;* ce qui signifie qu'ils produisaient quatre sons, ou six, ou huit. Les traducteurs français se sont persuadé que ces instruments ne pouvaient être bornés à un si petit nombre de notes et ont cru que l'auteur latin a voulu parler des jeux différents que renfermaient les orgues hydrauliques. M. Maufras dit à ce sujet : « Il n'est pas vraisemblable que les orgues des anciens ne « continssent que quatre tons, ou six, ou au plus huit. Elles devaient « naturellement contenir leurs dix-huit tons. On ne doit donc pas en- « tendre ici par *tétracorde, hexacorde,* etc., un nombre de tuyaux qui « répond à pareil nombre de marches ou touches, mais on doit en- « tendre le nombre de différentes rangées de tuyaux dont chacune « répond à toutes les touches ; c'est ce que nous appelons les différents « jeux (1). » En parlant ainsi, les traducteurs de Vitruve prouvent qu'ils ne connaissent pas le mécanisme de l'orgue. Dans les orgues modernes, lorsque le registre a mis en communication directe les tuyaux d'un jeu avec le clavier, tous les trous du registre correspondent à tous les tuyaux ; mais chacun de ces tuyaux ne peut résonner que lorsque la touche du clavier qui y répond s'abaisse et ouvre la soupape par où le vent se précipite dans le tuyau et lui fait produire le son. Il n'en était pas ainsi dans les orgues dont Vitruve fait la description. Il y avait, dit-il, quatre canaux si l'orgue était tétracorde; six, s'il était hexacorde, huit, s'il était octocorde (2). Il n'y avait donc qu'un seul tuyau sur chaque canal ; la suite de la description le démontre, en effet, puisque Vitruve dit qu'entre la table sur laquelle reposent les tuyaux et le sommier il y a des règles percées de trous qui correspondent aux tuyaux, et que ces règles, frottées d'huile pour pouvoir glisser avec facilité, étaient attachées, par des ressorts en fer, aux touches, qui les faisaient avancer ou reculer (3). Or ces règles étaient les véritables registres qui, par les mouvements que leur imprimait la touche, plaçaient le

(1) Ouvrage cité, note 68.

(2) In cujus longitudine canales, si tetrachordos est, sunt quatuor, si hexachordos, sex, si octochordos, octo.

(3) Hæ regulæ habent ferrea choragia fixa et juncta cum pinnis, quarum pinnarum tactus motiones efficit regularum.

trou dont elles étaient percées sous l'embouchure du tuyau auquel elles répondaient; aussitôt que cette communication était établie, le vent contenu dans le canal faisait résonner le tuyau. Si, comme le pensent de Bioul et M. Maufras, dans un orgue construit suivant ce système, une rangée de tuyaux avait été placée au-dessus de chaque canal, et si chaque règle avait été percée d'autant de trous qu'il y avait de tuyaux et correspondant à ceux-ci, voici ce qui serait arrivé : une touche étant abaissée et faisant mouvoir la règle pour faire résonner la note qui y répondait, ce n'est pas seulement cette note qui se serait fait entendre; tous les tuyaux auraient résonné à la fois, puisque tous les trous de la règle auraient été mis en communication avec leurs embouchures. Il est donc démontré par cela que chaque canal ne fournissait le vent qu'à un seul tuyau, que chaque règle mobile n'avait qu'un trou, et qu'elles remplissaient chacune l'office d'une soupape des orgues modernes. Donc les orgues décrites par Vitruve, n'ayant que quatre, six ou huit canaux, n'avaient que quatre, six ou huit notes.

Telles furent les orgues hydrauliques des anciens, sur lesquelles on a tant disserté sans avoir de notions précises, et dont on a fort exagéré l'importance. En réalité, mal comprises par les anciens eux-mêmes, à cause de leur nom qui semblait cacher un mystère, ces machines compliquées ont dû être, pendant un temps plus ou moins long, un obstacle aux progrès de l'orgue simplement pneumatique, dont l'invention a précédé celle de Ctésibius.

Les Romains ont fait peu d'usage des instruments de percussion, les bacchanales ayant été bannies peu de temps après leur introduction à Rome. On ne voit pas de tambours dans les bas-reliefs des monuments de cette ville : ceux qu'on a trouvés dans les villes en partie romaines de la Campanie et de l'Apulie, étaient des productions d'artistes grecs. Le mot *tympanum* avait passé du grec dans la langue latine. Les historiens, tels que Suétone dans la vie d'Auguste, et Ovide dans les *Fastes*, ne l'emploient qu'en parlant des peuples étrangers : on ne le trouve pas dans Tite-Live.

Les cymbales et les crotales étaient connues à Rome; on s'en servait dans plusieurs divertissements, dans certains spectacles, tels que les pantomimes, et même dans les triomphes. Lucrèce, Tite-Live, Cicéron, Apulée, Martial, Ovide, Stace et Pline en parlent. *Cymbalum* était un mot d'origine grecque, mais *crepitaculum*, crotale, était purement latin. On donnait particulièrement ce nom aux castagnettes d'airain qui

s'attachaient aux doigts par des cordonnets, comme celles de la Grèce et de l'Égypte, et qui faisaient entendre un son argentin.

CHAPITRE SEPTIÈME.

DE LA NOTATION DE LA MUSIQUE CHEZ LES ROMAINS.

La question de l'existence d'une notation de la musique chez les Romains n'a pas été traitée par les historiens de cet art avec les développements nécessaires. Il semble même que ces historiens aient craint de s'y engager. Cependant Boèce, célèbre philosophe romain, et auteur d'un traité de musique dont il sera parlé dans le chapitre suivant, avait fourni, dans le troisième chapitre du quatrième livre de cet ouvrage, la preuve de l'existence d'une notation romaine, non-seulement par le titre de ce chapitre, qui est : *Description des notes musicales par les lettres grecques et latines* (1), mais aussi dans les exemples relatifs à la musique grecque expliqués par ces mêmes lettres latines, qui se trouvent dans ce chapitre et dans les suivants. Tous les manuscrits du traité de musique de Boèce (2) et les éditions de Venise, 1492, et de Bâle, 1570, ont le titre du chapitre et les exemples notés en lettres romaines; aucun doute ne semblait donc devoir s'élever contre l'authenticité de cette notation, lorsque Meibom, éditeur de la collection de traités de musique par sept auteurs grecs, souvent cités dans notre Histoire, ayant vu un manuscrit de l'ouvrage de Boèce, appartenant à Selden, où ne se trouvaient pas les mots *ac latinas* qui sont dans tous les autres, déclara, dans une note sur ce même chapitre de Boèce, en tête de l'*Introduction à la musique* d'Alypius, que le manuscrit de Selden était le plus correct, et que les mots dont il s'agit avaient été faussement introduits dans les autres. Du reste, il n'appuie cette étrange assertion d'aucune raison valable. Toutefois, si dénuée qu'elle soit de preuve, l'affirmation de Meibom inspira une confiance entière à Martini

---

(1) Musicarum per græcas et latinas literas notarum nuncupatio.

(2) Bibl. impér. de Paris, n°s 7181, 7185, 7199, 7200, 7201, 7202, 7203, 7204, 7205, 7206, 7297, 7361. — Museum Britann., n° 107. — Notre biblioth., beau manuscrit du XVe siècle.

qui, d'après une autre allégation sans valeur d'Antimo Liberati (1), voulait que le pape saint Grégoire eût le premier employé les lettres latines pour la notation de son antiphonaire. Ce savant musicien semble croire que toute la question se réduit à savoir si, en effet, ce pape a imaginé d'employer les lettres latines pour la notation du chant de l'Église, ou si l'invention appartient à Boèce, mort soixante-quatre ans avant le pontificat de Grégoire (2).

Burney ne dit rien de la notation romaine dans son Histoire de la musique, soit qu'il n'en ait pas reconnu l'importance, soit que la note de Meibom lui ait inspiré des doutes. Hawkins, plus hardi, nous considère comme redevables aux Latins d'une amélioration du système (de notation), par l'application des lettres capitales romaines aux sons qui composent l'échelle musicale (3). L'opinion de Forkel est entièrement opposée à celle de l'historien anglais à ce sujet : suivant lui, le mérite d'avoir simplifié la notation de la musique, par la substitution des lettres de leur alphabet à la notation compliquée et vicieuse des Grecs, n'appartient pas aux anciens Romains. « Cette amélioration réelle de la notation, dit-il, a été faite, pour la première fois, longtemps après la « chute de l'empire romain, et elle a été le premier pas que fit la musique ancienne, ou du moins les débris de cette musique qui survécurent à l'antiquité, vers le nouveau système de la musique. Cela est « prouvé, non-seulement par les quelques rares écrivains de Rome qui « ont traité de la musique et qui n'enseignent, dans leurs ouvrages, « que la notation grecque, sans dire un mot de l'usage des lettres romaines, mais aussi par le chant du *Te Deum* de saint Ambroise et de « saint Augustin, que Meibom a fait imprimer avec les signes grecs, « dans son édition des auteurs grecs sur la musique. Si donc, au temps « d'Augustin, c'est-à-dire au quatrième siècle après J.-C., les signes « étaient encore employés; si même au temps de Boèce et de Martianus « Capella, ou un siècle après Augustin, tous deux enseignaient encore « la musique d'après les théories grecques, comment les Romains seraient-ils arrivés à l'usage d'une notation simplifiée et améliorée (4)? »

Nous démontrerons tout à l'heure que l'examen de quelques passages

(1) Dans Martini, *Storia della musica*, t. I, p. 1771, n° 51.
(2) *Ibid.*, t. I, p. 393, n° 186.
(3) *Hist. of the Science and Pratica of Music*, vol. I, p. 279.
(4) *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. I, c. v, § 13, p. 491.

du traité de musique de Boèce suffit pour une réfutation complète des opinions de Meibom, de Martini et de Forkel; mais, avant d'arriver à cette démonstration, nous croyons devoir remonter à des époques beaucoup plus anciennes, afin d'établir qu'avant l'introduction de la musique grecque à Rome, une notation latine existait chez les Romains. Nous allons exposer les bases de notre croyance à ce sujet. Lorsque Cicéron s'appuie sur le traité des *Origines* de Caton pour rappeler l'usage établi chez les anciens Romains de chanter aux repas, avec accompagnement de flûte, l'éloge des ancêtres qui s'étaient dévoués pour la patrie, et qu'il ajoute : *Cela prouve que, dès lors, nous avions et des poëmes et des chants notés en musique* (1), le grand orateur est sans doute dans l'erreur en faisant remonter si haut, chez ses compatriotes, l'usage d'une musique notée; comme il n'a pas voulu certainement parler de la notation grecque, qu'il savait bien avoir été inconnue à ces anciens Romains, la conséquence que nous devons en tirer, c'est qu'il y avait de son temps une notation latine qu'il supposait ancienne. Nous avons dit que ce raisonnement nous paraît à l'abri de toute contestation : appuyons-le toutefois d'une autre considération non moins logique et non moins concluante. On a vu, dans le cinquième chapitre de ce livre, qu'un musicien romain, nommé *Flaccus,* avait réglé les modes de la déclamation des comédies de Térence par les flûtes; or ce règlement ne pouvait se faire que par une notation. De quelle notation s'est donc servi Flaccus? Ce n'était pas de la grecque, encore inconnue à Rome, car l'*Andrienne* fut représentée dans l'année 167 avant J.-C. : dans cette même année se terminait seulement la guerre de Macédoine, et ce n'est que vingt et un ans plus tard que, la conquête de toute la Grèce étant achevée, elle devint province romaine. Il ne pouvait donc pas être question de la notation grecque pour régler la déclamation de l'*Andrienne,* et Flaccus n'a pu employer que la notation romaine pour son travail. Ainsi qu'on le voit, cette notation, que va nous faire connaître Boèce, n'est pas une nouveauté dans son livre : elle l'est si peu, que Boèce en fait usage, comme d'une chose connue, pour donner l'intelligence de la notation grecque, dont le système absurde devait inspirer de la répugnance aux Romains.

La notation latine, employée par Boèce, est composée des quinze premières lettres capitales de l'alphabet A, B, C, D, E, F, G, H,

(1) *Tuscul. Quæst.*, IV, 2.

I, K, L, M, N, O, P. La signification musicale de ces signes est celle-ci :

A B C D E F G H I K L M N O P
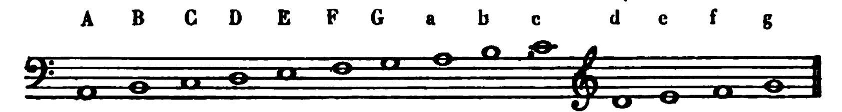


Nous venons de dire que Boèce fait servir la notation des quinze lettres romaines à l'explication du système de la musique grecque ; on en a la preuve dans tout ce qui concerne la division du monocorde, ainsi que dans ce tableau du quatorzième chapitre du quatrième livre de son traité de musique, suivant les manuscrits, ou du treizième chapitre de l'édition de Glaréan (Bâle, 1570). Dans ce tableau des cordes stables et mobiles du système grec, Boèce a fait disparaître le tétracorde conjoint ou *synemenon,* qui n'a point de raison d'être dans la tonalité, et représente toutes les cordes naturelles par les signes de la notation latine. Nous ajoutons à ce tableau la notation moderne correspondante.

Stable.	A	Hypate hypaton.
Mobile.	B	Parhypate hypaton.
Mobile.	C	Lichanos hypaton.
Stable.	D	Hypate méson.
Mobile.	E	Parhypate méson.
Mobile.	F	Lichanos méson.
Stable.	G	Mèse.
Stable.	H	Paramèse.
Mobile.	I	Trite diezeugmenon.
Mobile.	K	Paranète diezeugmenon.
Stable.	L	Nète diezeugmenon.
Mobile.	M	Trite hyperboléon.
Mobile.	N	Paranète hyperboléon.
Stable.	O	Nète hyperboléon.

En présence de ce tableau et d'autres du traité de Boèce, quelle était donc la pensée de Meibom, lorsqu'il prétendait supprimer du titre d'un chapitre de Boèce deux mots nécessaires, puisqu'ils disent au lecteur ce qui va lui être enseigné? Il est vrai que les lettres latines ne se trouvent pas dans le chapitre, employé tout à l'exposition des signes de la notation grecque, mais l'application de la notation latine au système grec suit immédiatement, comme on vient de le voir.

Par une confiance trop absolue dans la note de Meibom, dont nous avons parlé tout à l'heure, et pour n'avoir pas assez étudié le quatrième livre du traité de Boèce, le père Martini est donc tombé dans une erreur considérable en se persuadant que la notation par les lettres latines est due à saint Grégoire, et que ce fut alors seulement qu'on appela cette notation *nota romana* (1). Suivant l'opinion de ce savant historien de la musique, jusqu'au pontificat du pape Grégoire le Grand, les livres de chant de l'Église avaient été notés avec l'ancienne notation grecque, et, dit-il, ce fut ce Père de l'Église qui y substitua la notation latine, qui prit le nom de *nota romana*. L'invention aurait consisté à noter l'octave grave par les sept lettres capitales A, B, C, D, E, F, G, et l'octave supérieure par les mêmes lettres en caractères minuscules, a, b, c, d, e, f, g. Cette notation représentait donc la série qui se traduit ainsi en notation moderne :



Ce fut certainement une heureuse modification de l'ancienne notation romaine, que la représentation de la deuxième octave de l'échelle diatonique par les mêmes lettres que la première octave, en changeant seulement les caractères de l'écriture; mais ce ne fut que le perfectionnement de la notation en usage dans l'antiquité, comme nous venons de le démontrer. Cette ancienne notation existait plus de huit siècles avant qu'on songeât à la modifier. Et non-seulement elle avait existé, mais elle ne tomba pas même dans l'oubli après qu'elle eut subi la transformation qu'on vient de voir; car cette notation par les quinze lettres latines se trouve encore intacte dans des livres de chant ecclésiastique notés plusieurs siècles après la mort de saint Grégoire, ainsi

(1) Martini, *loc. cit.*

que nous le démontrerons par les monuments. Quant à la réforme qui en a été faite, nous examinerons, dans un autre livre de cette Histoire, d'après quels documents elle a été attribuée à Grégoire le Grand.

Ce que nous venons de dire de l'erreur du père Martini s'applique également à l'opinion exprimée par Forkel dans le passage que nous avons traduit de son Histoire de la musique. Comme le savant moine italien, celui-ci ne croit pas à l'existence d'une notation musicale par les lettres latines antérieurement à celle de l'Église romaine. Dans ce passage, il confond évidemment le système de la musique grecque avec sa notation; il ne comprend pas que l'une puisse être séparée de l'autre, et, de ce que les Romains ont eu, aux derniers temps de la République et sous les empereurs, des instruments de musique grecs, des chanteurs et des joueurs de flûte ou de cithare grecs, voire même des littérateurs et des philosophes grecs qui écrivaient sur la musique, il en conclut qu'on lisait nécessairement à Rome la musique écrite en caractères grecs. Comme témoignage favorable à son opinion, il invoque l'autorité du petit nombre d'écrivains latins qui ont traité de la musique, depuis le siècle d'Auguste jusqu'aux temps de décadence et d'anéantissement de la puissance romaine, à savoir, Vitruve, Censorin, Macrobe, saint Augustin, Martianus Capella et Boèce. *Ils n'enseignent dans leurs ouvrages,* dit Forkel, *que la notation grecque!* C'est pour nous un sujet de profond étonnement, de voir un érudit tel que cet historien de la musique s'égarer à ce point; car, écartant les trois premiers de ces auteurs, qui ne traitent qu'incidemment de la musique, il n'y a pas une phrase dans les traités d'Augustin et de Capella qui ait pour objet la notation grecque; et Boèce, comme nous l'avons démontré, établit d'une manière certaine l'existence ancienne de la notation latine par les quinze premières lettres de l'alphabet. Forkel cite aussi, comme preuve de la solidité de son opinion, le *Te Deum*, attribué à saint Ambroise et à saint Augustin, et publié par Meibom en notation grecque dans la préface de ses *Antiquæ musicæ auctores*. Cette autorité est plus que douteuse. Meibom n'ayant pas dit qu'il eût pris ce morceau dans un ancien manuscrit, et aucun livre de chant de l'Église latine noté en notes grecques n'étant connu jusqu'à ce jour, il y a lieu de croire que la notation grecque du cantique dont il s'agit n'a été qu'une fantaisie de Meibom, pour faire voir aux lecteurs l'usage pratique de cette notation.

La supériorité de la notation latine sur la notation grecque, aux points

de vue de la clarté et de la simplicité, se saisit au premier coup d'œil; Forkel la reconnaît et la proclame. Ces différences entre les deux notations ont leurs causes dans les systèmes dont elles dérivent. Si nous ne nous trompons, on peut trouver, dans l'examen de ces causes, la solution d'un problème de l'histoire de la musique qui n'a pas été abordé jusqu'à ce jour : nous allons essayer.

Nous avons fait voir, dans l'histoire de la musique des Grecs, que tous les défauts de leur notation provenaient de ce que les signes ne représentaient ni des degrés déterminés d'une échelle musicale, ni, conséquemment, des intonations fixes; de plus, nous avons démontré que ces imperfections radicales dérivaient nécessairement de la division des modes en cinq tétracordes, et de l'invariabilité des noms donnés aux degrés de ces tétracordes dans les quinze modes, où ils s'appliquaient à autant de notes différentes. A cette monstrueuse absurdité s'ajoutait l'idée malheureuse de deux notations parallèles, l'une pour les voix, l'autre pour les instruments; en sorte qu'on trouvait réunis dans ce système, avec une grande quantité de signes, tous les inconvénients, tous les défauts, toutes les impossibilités de lecture qu'il fût possible d'imaginer.

La notation latine n'a rien de semblable : les signes ne sont qu'au nombre de quinze; chacun d'eux marque la détermination d'un degré de l'échelle musicale; c'est ainsi que A, par exemple, première lettre, est le premier degré; D, quatrième lettre, est le quatrième degré; G, septième lettre, est le septième degré, et ainsi des autres. Les mêmes lettres fixent, en même temps, le souvenir des sons dans la mémoire. Tout Romain, qui avait appris la musique, reconnaissait à l'audition le son A, ou C, ou F, ou tout autre; ce qui n'avait pas lieu dans la musique grecque, où le même son pouvait prendre dix noms différents. Les lettres pouvaient être aussi les signes des modes dont la composition se comprend immédiatement; ainsi le mode A avait évidemment pour gamme A, B, C, D, E, F, G; le mode C donnait la gamme C, D, E, F, G, H, I, et la gamme F, G, H, I, K, L, M, était celle du mode F; ces modes étaient ceux des espèces d'octaves qui, plus tard, se retrouvent dans le chant de l'Église catholique. Il était impossible qu'un système de notation semblable s'appliquât à celui des tétracordes de la musique grecque, sauf le cas du mode choisi par Boèce, en supprimant le tétracorde *synemenon,* comme il l'a fait, car les signes de cette notation latine représentent des degrés invariables de l'échelle générale et des

sons déterminés. Remarquons toutefois que Boèce a supposé un fait qui n'est pas exact, en faisant correspondre la note A (*la*) à l'*hypate hypaton*, car il en faudrait conclure que le *proslambanomenos* de ce mode était *sol* grave, que plus tard on a représenté par Γ; or le plus grave des modes grecs était l'*hypodorien*, dont le *proslambanomenos* était *la* ou A. Nous savons que les Romains ont reçu leur musique des Étrusques; ceux-ci étant Lydiens d'origine, il y a lieu de croire que la tonalité de la musique étrusque était conforme à l'échelle antique, dont la notation invariable a été conservée par Aristide Quintilien, et que nous avons rapportée dans le septième livre de cette Histoire. Nous pouvons en conclure que le système postérieur des tétracordes de la musique ne s'est pas introduit chez les Étrusques, car, s'ils l'avaient adopté, leur notation aurait dû être changée, comme elle le fut chez les Grecs.

Il résulte de l'examen auquel nous venons de nous livrer que, si les Romains ont eu, comme cela n'est pas douteux, depuis le dernier siècle avant l'ère chrétienne, des musiciens grecs qui les ont familiarisés avec la pratique de leur art, il est peu probable cependant qu'ils aient pris de ces artistes la théorie de leur musique et qu'ayant par eux-mêmes une notation simple et régulière, ils aient consenti à l'abandonner pour une notation hérissée de difficultés et composée d'une multitude de signes étranges dont nous avons signalé les nombreuses anomalies. Quelques hommes d'étude ont pu s'occuper de la théorie de la musique grecque, mais l'usage pratique de sa notation n'a pas dû être admis par les musiciens de Rome. S'il en était autrement, l'ancienne notation latine ne se serait pas retrouvée six siècles plus tard dans le traité de musique de Boèce, et cet infortuné ministre de Théodoric ne s'en serait pas servi en expliquant la théorie de la musique grecque à ses contemporains.

CHAPITRE HUITIÈME.

LES ÉCRIVAINS LATINS DE L'ANTIQUITÉ SUR LA MUSIQUE.

VITRUVE. — CENSORIN. — MACROBE. — SAINT AUGUSTIN. — BOÈCE.

La musique fut un art exotique chez les Romains, comme chez tous les peuples latins. La nature énergique jusqu'à la cruauté de ces peuples ne les rendait pas propres à la culture d'un art dont le domaine

est dans le sentiment et dans l'imagination. Ils eurent, sans aucun doute, dès les premiers temps de leur constitution sociale, des chants populaires et des invocations religieuses modulées par les voix, lesquels ont existé chez les peuplades les plus barbares; mais le chant sous la forme d'art et le jeu de la flûte ne furent connus à Rome que par des musiciens étrusques. En lutte avec les peuples dont elle était entourée, pendant les premiers siècles de son existence, cette Rome, si faible d'abord, ne résistait à ses nombreux ennemis que par le dévouement et le courage de ses citoyens. Ces époques d'agitation et d'efforts incessants ne sont pas favorables aux arts et ne les rendent pas nécessaires comme ils le sont aux temps de repos, de jouissances et de luxe. Après plus de quatre cents ans de guerres avec les peuples latins, opiques, étrusques; après avoir éprouvé les fléaux de la peste et de la famine; après d'incessantes luttes des plébéiens et des patriciens; enfin, après avoir été prise et rançonnée par les Gaulois, Rome vit arriver le temps de ses plus grands triomphes, sa domination s'étendit au loin, elle finit par devenir universelle. Occupés d'événements si importants, les Romains ne songèrent point à se livrer à l'étude de la musique, et plus tard ce furent les Grecs qui vinrent leur en faire goûter l'agrément. Ne nous étonnons donc pas si, dans les premiers siècles de l'histoire romaine, nous ne trouvons pas le nom d'un écrivain qui ait fait de la musique l'objet de ses études et qui en ait traité. Circonstance singulière : ce fut un architecte qui, le premier, écrivit sur cet art, au temps de l'empereur Auguste; *Vitruve* est son nom.

Né vraisemblablement à Vérone dans le dernier siècle avant l'ère chrétienne, *Vitruvius Pollio,* d'après ce qu'il nous apprend lui-même, n'eut point d'autre maître que les livres, pour s'instruire dans les sciences : il y puisa largement des connaissances variées. Avant d'entreprendre l'exercice de son art, il avait lu les ouvrages d'Archimède, d'Archétas, d'Aristoxène, d'Aristarque, d'Ératosthène, de Bérose, de Ctésibius, et de la plupart des autres géomètres et mécaniciens. Il servit dans les armées de J. César et y fut employé à la construction des machines de guerre ; puis il éleva la basilique de Fano. Retiré à Rome, il y obtint la protection d'Auguste, à qui il dédia son traité d'architecture en dix livres, ouvrage devenu célèbre et le seul sur cette matière que les Romains nous aient transmis. Vitruve y traite, au cinquième livre, *de la musique harmonique,* d'après les principes

des Grecs, à l'occasion de la construction des théâtres, au point de vue des usages de l'antiquité. On éprouve quelque étonnement à le voir entrer dans des développements de cette théorie que ne comportait guère son sujet.

La musique harmonique, dit Vitruve, *est une science obscure et difficile, surtout pour ceux à qui la langue grecque n'est pas connue* (1). Il veut cependant expliquer, aussi clairement qu'il pourra, ce qu'Aristoxène a écrit sur ce sujet, ayant emprunté à cet auteur tout ce qu'il en dira. Toutefois, bien qu'il ait l'intention d'être clair dans son explication, il n'y réussit guère ; on ne tarde pas à reconnaître, à son langage embarrassé, qu'il ne parle pas en musicien et qu'il ne saisit pas toujours le point difficile qu'il faudrait éclaircir. Un exemple le démontrera. Après avoir dit qu'il y a dix-huit sons dans chaque genre de la musique des Grecs, Vitruve passe à leur division en cinq tétracordes dont il donne les noms, *hypaton, méson, synemenon, diezeugmenon* et *hyperboléon,* dont chacun forme une quarte. Cependant cinq fois quatre donnent vingt en total et non pas dix-huit ; or, il ne dit pas un mot pour expliquer cette contradiction, parce que, ne saisissant pas ce qu'il y a de faux dans ce système des cinq tétracordes, il ne remarque pas que les tétracordes *synemenon* et *diezeugmenon* ont deux cordes communes, à savoir la *mèse* et la *trite diezeugmenon*. Nous ne pousserons pas plus loin l'examen de ce qui est contenu dans le livre de Vitruve concernant la musique des Grecs, dont l'exposé analytique se trouve dans notre septième livre. Il sera plus intéressant pour nos lecteurs de lire l'explication donnée par le célèbre architecte de l'usage des vases d'airain employés par les anciens dans leurs théâtres, afin de favoriser la portée de la voix dans tous les points de leurs salles immenses. Nous verrons encore, dans ses explications, qu'il n'avait saisi qu'imparfaitement le système de la musique grecque. Voici ce qu'il dit de ces vases :

« D'après ces principes (ceux de la musique grecque), il faudra faire, « selon les proportions mathématiques, des vases d'airain qui soient en

(1) Harmonia autem est musica litteratura obscura et difficilis, maxime quidem quibus gracæ litteræ non sunt notæ.

Ces paroles et tout le chapitre de Vitruve sur la musique grecque confirment ce que nous avons opposé à l'opinion de Forkel sur l'usage qu'auraient fait les Romains de la notation grecque. Les Romains ont eu des artistes grecs qui leur ont fait connaître la musique pratique de leur pays ; mais le système obscur de cette musique et sa notation compliquée n'ont certainement pas été usités à Rome, et l'ancienne notation romaine n'a jamais été abandonnée par les chantres des temples, ni par le collége des joueurs de flûte.

« rapport avec l'étendue du théâtre; leur grandeur doit être telle que, « étant frappés, ils rendent des sons qui répondent entre eux à la « quarte, à la quinte et aux autres consonnances, jusqu'à la double oc- « tave. Ensuite ils devront être placés, d'après les règles établies par « la musique, dans des niches pratiquées entre les siéges du théâtre, de « manière qu'ils ne touchent pas le mur, et qu'ils aient un espace vide « tout autour et par dessus. Ils seront renversés et soutenus, du côté « qui regarde la scène, par des coins d'un demi-pied de hauteur au « moins; ces niches auront, aux flancs des assises qui forment les de- « grés inférieurs, des ouvertures longues de deux pieds et hautes d'un « demi-pied. »

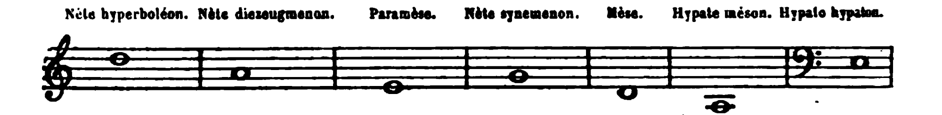
Ici vient un paragraphe qui prouve que Vitruve n'avait pas une conception nette de la musique qu'il a voulu expliquer. Nous le rapportons d'abord tel qu'il est, puis nous en examinerons la signification.

« Si le théâtre n'est pas très-grand, on tracera une ligne qui en cou- « pera horizontalement la hauteur en deux parties égales; on y prati- « quera en forme d'axe treize niches séparées par douze intervalles « égaux. Ceux des vases dont nous avons parlé ci-dessus et dont le son « répond à la *nète hyperboléon* (1) seront placés dans les deux niches « qui se trouvent les premières aux extrémités; les secondes niches, à « partir des extrémités, renfermeront les vases qui, étant accordés à la « quarte des premiers, sonneront la *nète diezeugmenon;* les troisièmes, « ceux qui, étant accordés à la quarte des seconds, sonnent la *para- « mèse;* les quatrièmes, ceux qui, étant accordés à la quinte des pre- « miers, sonnent la *nète synemenon;* la cinquième, ceux qui, accordés « à la quarte de la précédente, sonnent la *mèse;* la sixième, ceux qui « sonnent l'*hypate méson;* enfin, la niche du milieu renfermera le vase « qui sonnera l'*hypate hypaton.* »

L'explication de ce paragraphe, c'est qu'un mode étant donné, supposons le dorien, les vases des extrémités de la ligne sonneront le *ré* aigu, c'est-à-dire la *nète hyperboléon,* et ceux des niches suivantes seront à la quarte inférieure l'un de l'autre (*la*, *mi*); puis les quatrièmes seront accordés à la quinte des premiers (*sol*); les cinquièmes seront à la quarte inférieure, c'est-à-dire la *mèse;* de la *mèse* à l'*hypate méson,*

(1) Il est nécessaire, pour l'intelligence de ce paragraphe, que le lecteur se rappelle quels sont les degrés désignés par ces noms grecs.

l'accord sera à la quarte, et de celle-ci à l'*hypate hypaton* l'accord sera aussi à la quarte. Il résulte de là que tous ces vases résonneront par paires, des deux côtés de l'enceinte, sauf celui du milieu, qui est seul, de la manière suivante :



Mais, si le mode changeait, ce qui avait lieu en effet dans la déclamation, ainsi qu'on l'a vu dans le sixième chapitre de ce livre, les intonations des vases ne répondaient plus à celle des acteurs, et la répercussion ne se faisait plus. Vitruve n'a pas aperçu cette difficulté, parce que, n'ayant pas compris le système de la musique grecque, il s'est persuadé que les noms *hypate hypaton, hypate méson, mèse, nète synemenon* et autres, des degrés des tétracordes, désignaient des sons déterminés, comme A, B, C, etc., de la notation latine, tandis que ces noms sont des abstractions qui n'acquièrent un sens concret que lorsqu'elles s'appliquent à un mode quelconque. Il est facile de comprendre, d'après cette explication, que tout l'arrangement proposé par Vitruve, pour les vases de résonnance, tombe à faux. De toute nécessité, il fallait qu'il y eût de ces vases répondant à tous les sons des modes graves et moyens au moins, pour que le but fût atteint. Nous ignorons si les Grecs employaient un si grand nombre de vases dans la construction de leurs théâtres : les renseignements fournis à ce sujet par Vitruve ont de l'intérêt; toutefois ils sont insuffisants pour donner la solution de la question. Nous le laissons parler.

« On dira peut-être qu'il se fait tous les ans à Rome bon nombre de « théâtres, sans qu'on tienne compte de ces règles : ce serait une « erreur; tous les théâtres publics sont de bois avec plusieurs planches « qui résonnent nécessairement. Qu'on examine les musiciens; ont-ils « à faire entendre des sons élevés? Ils se tournent vers les portes de la « scène dont le retentissement vient aider leur voix. Mais, lorsqu'on « bâtit un théâtre de matières cimentées, de pierres, de marbres, qui « ne peuvent résonner, c'est alors qu'il faut faire application de nos « règles.

« Me demanderez-vous dans quel théâtre on les a mises en pratique? « Il n'y en a point à Rome, il est vrai; mais j'en pourrais faire voir

« dans plusieurs endroits de l'Italie et dans beaucoup des villes de la « Grèce. Pour preuve n'avons-nous pas L. Mummius qui, après avoir « fait abattre un théâtre à Corinthe, en transporta à Rome les vases « d'airain, qu'il choisit parmi les dépouilles pour les consacrer dans le « temple de la Lune? N'avons-nous pas encore plusieurs habiles archi- « tectes qui, ayant à construire des théâtres dans les petites villes qui « n'avaient que peu de ressources, ont employé des vases de terre, choi- « sis pour reproduire les sons nécessaires, les ont disposés d'après notre « système, et en ont obtenu les résultats les plus avantageux (1)? »

Une des erreurs de Vitruve a été de croire que dans la construction des grands théâtres il était nécessaire d'avoir trois rangs de vases de résonnance pour la répercussion des sons dans les trois genres enharmonique, ou *harmonique*, comme disaient les Grecs, chromatique et diatonique. « Si le théâtre est d'une vaste étendue, la hauteur sera « divisée en quatre parties, pour y construire trois rangs de niches « comme celles dont nous venons de parler, un pour le genre enhar- « monique, l'autre pour le chromatique, le troisième pour le diatoni- « que (2). » Il ignorait donc que, depuis plus de six cents ans, les deux premiers genres avaient cessé d'être en usage et qu'il n'existait plus de musicien capable de les chanter, bien que l'on continuât encore à faire des tables de notation dans les trois genres.

Ainsi qu'on l'a vu dans le sixième chapitre de ce livre, nous sommes redevables à Vitruve d'une description de l'orgue hydraulique qui, bien qu'obscure, nous a fourni le moyen d'expliquer le système de sa construction, comme instrument.

L'écrit de Censorinus sur le jour natal (*Liber de die natali*) ne contient qu'un petit nombre de pages sur la musique; mais elles ne manquent pas d'intérêt. Cet auteur, grammairien et philosophe, vécut vers le milieu du troisième siècle, sous les règnes d'Alexandre Sévère, de Maximien et de Gordien. Il a rendu de grands services à la chronologie ancienne, en fixant certaines dates qui ont servi à corriger beaucoup d'erreurs. L'objet qu'il se propose, en traitant incidemment de la musique, est d'établir, d'après les proportions des intervalles des sons déterminés par les nombres de Pythagore et de ses disciples, les rapports de ces intervalles avec le temps de la gestation, depuis le moment de la

(1) *De Architect.*, V, 5.
(2) *Ibid.*

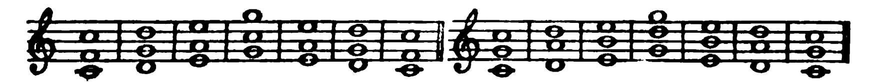
conception jusqu'à celui de la naissance de l'enfant. Nous ne parlerons pas de cette application de la musique; mais nous croyons devoir résumer ici les principes de la science des sons exposés par l'écrivain latin, parce qu'ils confirment certains faits historiques sur lesquels nous avons insisté dans le septième livre de notre *Histoire générale de la musique*.

Censorinus établit les rapports des intervalles des sons selon les expériences de Pythagore et de Philolaüs. Ce n'est pas d'après l'anecdote fausse de l'atelier du forgeron, rapportée par Nicomaque, qu'il présente les résultats des recherches faites sur ces intervalles par le philosophe de Samos. Sans doute il eut des documents, qui ne nous sont point parvenus, concernant les expériences dont il s'agit, car ce qu'il en rapporte a le caractère de l'exactitude et se conforme aux lois de la physique. Pythagore, dit-il, prit des cordes sonores de même grosseur et longueur; il y suspendit des poids différents. Après avoir fait résonner ces cordes, voyant qu'il n'obtenait de leurs sons aucune consonnance, il changea les poids et, après avoir répété souvent ses expériences, il finit par découvrir que les consonnances étaient le *diatessaron* (la quarte) lorsque les poids tendants étaient dans le rapport de 3 à 4. Ce rapport, les Grecs l'appelaient *épitrite* et les Latins *supertertium*. Quant à la consonnance *diapente* (quinte), il la trouve quand les poids étaient dans la proportion sesquitierce de 2 à 3; cette consonnance s'appelle *hémiole*. Quand une corde était tendue par un poids deux fois plus fort que celui de l'autre et qu'elle se trouvait ainsi en raison double, la consonnance était celle qu'on appelle *diapason* (octave). Pythagore, dit Censorinus, répéta les expériences sur les tubes des flûtes et trouva, par les différences de leurs longueurs, les trois consonnances dans les mêmes rapports que ceux des poids tendants des cordes (1). La différence de la quarte et de la quinte donna au philosophe la proportion du ton dans le rapport de 8 à 9. Le *diatessaron* (quarte), dit encore Censorinus, est un intervalle composé de deux tons et un semi-ton; le *diapente* (quinte) est formé par trois tons et un semi-ton; le *diapason* (octave) ne renferme pas six tons, comme le disent Aristoxène et ses sectateurs, mais seulement cinq tons et deux semi-tons, comme le soutiennent Pythagore et les géomètres, qui démontrent que deux semitons ne peuvent former un ton complet. Aussi est-ce abusivement que

(1) Censorinus, *De die natali*, X.

Platon nomme cet intervalle *hemitonion* (moitié du ton) ; il est proprement appelé *diesis* ou *limma* (1). On reconnaît ici les principes de Philolaüs, qui détermina la valeur des deux parties inégales du ton, appelant *apotoma* le demi-ton majeur, et *limma* ou *diesis* le demi-ton mineur. Chez les anciens théoriciens, *diesis* était le nom du quart de ton.

Ayant déterminé les valeurs numériques des consonnances, Censorinus nous fournit un renseignement important sur la *symphonie* de son temps, qui n'était plus celle d'Aristote, composée uniquement d'unissons et d'octaves, comme nous l'avons démontré dans notre septième livre. Dans la musique, dit-il, il n'y a que certains intervalles qui puissent produire des symphonies. Or la symphonie est l'union de deux sons différents qui forment un concert. *Les symphonies sont au nombre de trois : le diatessaron, le diapente et le diapason, qui contient les deux autres.* Que sont donc ces symphonies ou suites de quartes, de quintes et d'octaves? évidemment c'est ce que, plus tard, on a appelé *diaphonies.* Nous avons déjà réuni, dans notre septième livre, divers arguments pour démontrer que ce genre de musique a pris naissance vers le premier siècle de l'ère chrétienne; nous en trouvons ici une confirmation très-explicite. Remarquons que Censorinus, qui fait preuve d'une rigoureuse exactitude dans tout son livre, ne dit pas que trois intervalles entrent dans la composition de la symphonie, à savoir, la quarte, la quinte et l'octave; mais bien qu'il y a trois sortes de symphonies : la première, de la quarte ; la seconde, de la quinte; la troisième de l'octave, qui contient les deux autres (2). Et en effet, les sons qui font les quartes des sons graves sont les quintes de l'octave, et réciproquement, ainsi que le démontrent les exemples suivants :



Ainsi se trouve définitivement reconnue l'origine de la *diaphonie* du moyen âge, restée si longtemps problématique.

(1) *Ibid.*

(2) In musica certa quædam sunt intervalla, quæ symphonias possunt efficere. Est autem symphonia duarum vocum disparium inter se junctarum concentus. Symphoniæ simplices ac primæ sunt tres, quibus reliquæ constant : una duorum tonorum et hemitonii habens διάστημα, quæ vocatur διὰ τεσσάρων ; altera trium tonorum et hemitonii, quam vocant διὰ πέντε ; tertia est διὰ πασῶν, cujus διάστημα continet duas priores. *Ibid.*

Le traité de musique, en six livres, de saint Augustin, ne répond pas à son titre (1). Le premier livre seul a cet art pour objet, mais il est conçu en termes généraux et vagues qui n'enseignent rien d'utile sur la musique en elle-même, laquelle y est définie *l'art de bien mouvoir les voix dans les temps et les intervalles.* La forme de l'ouvrage est celle de dialogues entre le maître et le disciple. Saint Augustin entreprend d'y démontrer que les notions que nous avons de la musique sont données par la nature, préalablement à toute étude. Ce serait en vain qu'on chercherait dans ce livre des renseignements sur l'art à l'époque où vivait l'auteur. Les cinq autres livres traitent spécialement du mètre et du rhythme dans la versification, mais non par la méthode didactique : on y retrouve la forme verbeuse et vague du premier livre. Au résumé, le traité de musique de saint Augustin est une faible production, peu digne du talent de son auteur. Lui-même n'en avait pas une opinion avantageuse, car il en a fait une critique sévère, dans une lettre à son ami Mémorius, qui le lui avait demandé (2).

Macrobe, savant grammairien et encyclopédiste, vécut à Rome à la fin du quatrième siècle et au commencement du cinquième. Son ouvrage principal, *les Saturnales,* renferme quelques passages qui ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de la musique ; nous en avons fait usage. Son commentaire sur *le Songe de Scipion,* passage célèbre du sixième livre de la République de Cicéron, renferme, dans les quatre premiers chapitres du second livre, une sorte de traité des rapports de la musique avec les principes supposés de l'harmonie universelle attribués à Pythagore. Le passage est celui-ci : « Qu'entends-je, dis-je? qu'est-ce qui « rempli mes oreilles de sons si puissants et si doux? — C'est, me ré- « pondit-il, l'harmonie qui, formée d'intervalles inégaux, mais calculés « suivant de justes proportions, résulte de l'impulsion et du mouvement « même des sphères, et dont les sons aigus, tempérés par les sons « graves, produisent régulièrement des concerts variés (3). » Commentant ce passage, Macrobe rappelle que Pythagore fut le premier des Grecs qui ait compris, au plutôt qui ait deviné que les planètes et l'uni-

(1) *S. Aurelii Augustini Hipponensis episcopi de Musica libri sex.*

(2) *August. Op.*, t. II. *Epist.* 101, p. 487. Édit. 1684.

(3) Quis? hic, inquam, quis est, qui complet aures meas tantus et tam dulcis sonus? — Hic est, inquit ille, qui intervallis conjunctus imparibus, sed tamen pro rata parte ratione distinctis, impulsu et motu ipsorum orbium conficitur, et acuta cum gravibus temperans, varios æquabiliter concentus efficit. *Cicer. de Republ.*, VI.

vers sidéral devaient avoir les propriétés harmoniques dont parle Cicéron, à cause du mouvement régulier qui leur est imprimé; mais il éprouvait de grandes difficultés pour pénétrer le secret de cette harmonie. Une circonstance imprévue lui révéla ce que de longues méditations n'avaient pu lui faire trouver. Cette circonstance n'est que l'anecdote de l'atelier du forgeron, rapportée telle qu'elle est dans l'opuscule de Nicomaque sur la musique; cependant Macrobe y ajoute les expériences de Pythagore sur les cordes tendues par des poids. A l'occasion de ces expériences, il fait la plus ancienne mention connue d'un phénomène harmonique constaté maintes fois par les physiciens et par les musiciens modernes : « En possession d'une si précieuse découverte, « dit Macrobe, Pythagore put saisir les rapports des intervalles des sons « et modifier, d'après eux, les divers degrés de grosseur, de longueur et « de tension des cordes, *de telle sorte que l'une d'elles étant mise en vi-* « *bration par le plectre, une autre, bien qu'éloignée, résonnait avec* « *elle, si elles étaient en rapport harmonique* (1). » Comme Censorinus, Macrobe dit que l'*épitrite* exprime le rapport de deux quantités qui sont entre elles comme 4 est à 3, et que de cette proportion résulte la consonnance appelée *diatessaron* (quarte); que l'*hémiole* a le rapport de deux nombres qui sont en raison de 3 à 2, et que cette proportion engendre la consonnance appelée *diapente* (quinte); enfin, que le rapport double de deux quantités telles que l'une contient l'autre deux fois, comme 4 est à 2, donne la consonnance appelée *diapason*. Les anciens, qui n'avaient pas constaté, comme les modernes, l'identité des octaves, appelaient *rapport triple*, comme 3 à 1, la proportion de l'octave avec la quinte, et *rapport quadruple,* comme 4 à 1, la double octave.

De tous les anciens qui ont écrit sur ce sujet, Macrobe est celui qui a le mieux démontré, contre la doctrine d'Aristoxène, qu'il n'y a pas de demi-ton vrai, le ton, de sa nature, ne pouvant se diviser en deux parties égales, puisqu'il a pour base le nombre 9, dont les moitiés ne sont pas des nombres entiers. Nous trouvons encore chez cet écrivain la confirmation du fait de l'harmonie en succession de quartes et de quintes avec l'octave. Au lieu de trois symphonies indiquées par Censorinus, Macrobe en compte cinq, parce qu'il y comprend l'octave avec l'octave de la quinte, et la double octave. Tel est, dit-il, le nombre des sym-

(1) Ut una impulsa plectro, alia, licet longa posita, sed numeris conveniens, simul sonaret. *Comm. in Somnium Scipionis*, II, 1.

phonies que la voix humaine peut entonner et que l'oreille peut entendre (1).

Martianus Capella, auteur d'une sorte d'Encyclopédie en neuf livres, vécut à la fin du cinquième siècle de Jésus-Christ. Il était né en Afrique, à Madaure, suivant quelques-uns des biographes; mais lui-même indique Carthage comme le lieu de sa naissance. Il passa la plus grande partie de sa vie à Rome, où il écrivit, dans un âge avancé, l'ouvrage qui l'a fait connaître. Ce livre bizarre, mêlé de prose et de vers, a pour titre : *De nuptiis Philologiæ et Mercurii*. Ces noces de la Philologie et de Mercure sont une allégorie contenue dans les deux premiers livres, pour servir d'introduction aux sept autres, qui traitent des arts libéraux. La musique est l'objet du neuvième et dernier livre. La première partie de ce livre est encore remplie de récits mythologiques et de longues pièces de vers; le reste est extrait et abrégé du traité de la musique grecque d'Aristide Quintilien, en ce qui concerne les sons, les consonnances, les modes, les genres, les tétracordes, la mélopée, le rhythme et ses trois espèces, paconique, dactylique et ïambique, enfin, des six autres rhythmes mélos. On n'y trouve rien sur la musique des Romains, à l'exception d'une phrase qui paraît significative et qui semble être la confirmation d'une opinion que nous avons émise dans l'analyse des quelques pages de Vitruve. Nous avons dit que les Romains, bien qu'accoutumés à entendre les chanteurs et joueurs d'instruments grecs, y prenant plaisir et en ayant fait une affaire de mode, n'ont pu appliquer leur notation au système des tétracordes; nous en avons exposé les raisons. Or Capella, parlant de la corde variable *proslambanomenos,* dit que les Romains ne se servaient pas de ce nom, et appelaient ce degré de l'échelle des sons *adquisitus,* acquis (*apud Romanos vero, idem dicitur adquisitus*). Véritablement cette note était acquise dans le sens positif pour eux, car avant son addition leur échelle commençait par *la* grave

, et, par la note acquise, elle descendit au *sol* ,

qui fut représenté par Γ.

Le traité de musique de Boèce (2) est un des plus importants et le

---

(1) Sunt igitur symphoniæ quinque, id est διὰ τεσσάρων, διὰ πέντε, διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε, καὶ δὶς διὰ πασῶν. Sed hic numerus symphoniarum ad musicam pertinet, quam vel flatus humanus intendere vel capere potest humanus auditus. *Comment. in Somm. Scipio*, II, 1.

(2) *Anicii-Manlii-Torquati-Severini Boethii de Musica,* libri V.

plus méthodique des ouvrages anciens où ce sujet est traité. Né à Rome, entre 470 et 475, *Anicius-Manlius-Torquatus-Severinus Boethius*, philosophe célèbre, fit dans sa patrie des études classiques et alla, dit-on, à Athènes, suivre pendant quelque temps les leçons de Proclus. Il était âgé d'environ trente-cinq ans lorsque, en 510, il fut nommé consul et président du sénat. Théodoric, roi des Ostrogoths, qui venait de s'emparer de la plus grande partie de l'Italie, l'appela près de lui, sur sa réputation de sagesse et de vertu : il lui confia un poste important dans son palais et l'employa dans plusieurs négociations diplomatiques. Boèce ne se servait de son crédit que pour faire le bien et empêcher le mal; mais, par cela même, il nuisait aux intérêts des courtisans, qui finirent par le perdre dans l'esprit de Théodoric, devenu vieux et défiant. Boèce fut arrêté, enfermé dans une prison à Pavie, où il passa quelques années, et mis à mort vers 524 ou 526. Ce fut dans sa prison qu'il composa son livre admirable *De la consolation de la philosophie*, traduit dans toutes les langues et souvent réimprimé.

Le Traité de musique de Boèce est divisé en cinq livres : c'est un vaste répertoire des connaissances des anciens relatives à cet art : sa doctrine est pythagoricienne. Le premier livre est divisé en trente-quatre chapitres. Dans le premier, il développe la pensée d'Aristote, que la musique est inhérente à la nature humaine : il y rapporte le texte d'un décret qui aurait été rendu par les Éphores de Sparte contre Timothée de Milet, mais que plusieurs critiques ont considéré comme supposé (1). Le deuxième chapitre établit qu'il y a trois sortes de musiques: la mondaine, qui est l'harmonie universelle; l'humaine, qui a sa source dans l'intelligence, qui en réunit et coordonne les éléments; enfin, la troisième musique est l'*artificielle*, qui se fait par les instruments de différents genres. Les chapitres suivants traitent des voix, comme éléments de musique; des consonnances et de leurs proportions; de la division des voix et de leur étendue; de la perception des sons par l'ouïe; des correspondants aux deux semi-tons; de la division de l'octave; des tétracordes; des trois genres enharmonique, chromatique et diatonique; des intervalles des sons comparés à ceux des astres; du musicien et de ses diverses facultés.

Tout le deuxième livre, divisé en trente chapitres, est spéculatif et se rapporte aux divers genres de proportions des intervalles, suivant diffé-

(1) Lefèvre de Villebrune, *in Athen.*, VIII, c. II. Tom. III, p. 306. — Schweighæuser, *Animadv. in Athen.*, tom. IV, p. 614. — C. O. Müller, *Die Dorier*, II, p. 317-319.

rents systèmes des théoriciens. Le troisième livre, en seize chapitres, est la continuation du sujet du second : il est particulièrement employé à la réfutation des erreurs d'Aristoxène. Le quatrième livre, divisé en dix-huit chapitres, est entièrement relatif à la pratique de l'art, particulièrement à la notation. C'est dans ce livre que Boèce fait intervenir la notation latine des quinze premières lettres de l'alphabet, sans préparation, sans explication aucune, et comme s'il s'agissait d'une chose connue de quiconque s'occupait de musique à Rome. C'est donc à tort qu'un savant français a supposé que cette notation est attribuée à Boèce (1); l'écrivain romain ne dit pas un mot duquel on puisse conclure qu'il en réclame l'invention, et personne n'a songé à la lui attribuer.

Le cinquième livre du traité de musique de Boèce a pour objet la détermination des intervalles par les divisions du monocorde, et la réfutation des systèmes de Ptolémée et d'Archytas. On y trouve cette proposition remarquable, si l'on songe au temps où vécut l'auteur, que : « si l'oreille ne compte pas les vibrations et ne saisit pas les inégalités « de mouvements de deux sons résonnant par la percussion, l'intelli- « gence peut s'en rendre compte par la science des nombres. »

Après Boèce, il n'y a plus rien dans la littérature romaine concernant la musique : plus tard, nous trouverons les commentateurs du livre de ce philosophe; mais alors le monde ancien aura péri : de ses ruines sortira, par de lents et pénibles efforts, un monde nouveau, et l'art véritable de la musique trouvera la base de son existence.

QUATRIÈME SECTION.

CHAPITRE NEUVIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES DE LA SICILE.

Nous avons dit, dans l'introduction générale de notre *Histoire de la musique*, que les premiers habitants de la Sicile furent des Pélasges qui s'y établirent à deux époques différentes, la première fois sous le nom

(1) M. Vincent, *De la notation musicale attribuée à Boèce*, etc. Paris, 1855, in-8°.

de *Sicanes* ou *Sicani*, l'autre sous celle de *Sicules*, vers le commencement du quatorzième siècle avant J.-C. La date précise de 1370, fixée par un historien (1), paraît un peu hasardée. Les Sicules étaient en possession des meilleures parties de l'île avant que les premières colonies grecques y abordassent, dans le onzième siècle avant l'ère chrétienne. Mais avant les Grecs, et probablement avant les Sicules, les Phéniciens avaient formé des établissements en Sicile et y avaient bâti Panorme et Lilybée (2); car depuis le dix-neuvième jusqu'au treizième siècle (av. J.-C.), ils couvrirent de leurs comptoirs les côtes de la Méditerranée. Des traditions et des chants empreints du caractère sémitique, dont le souvenir ne s'est pas entièrement effacé chez le peuple peu civilisé de la Sicile, ont été remarqués par des voyageurs et des archéologues, qui leur ont assigné une haute antiquité. Il est et il sera toujours incertain si ces chants et ces traditions remontent jusqu'aux Phéniciens ou seulement aux Carthaginois, qui, longtemps après eux, s'emparèrent d'une partie de la Sicile. Les Grecs ont brouillé la chronologie, en confondant les Carthaginois avec leurs prédécesseurs de même race.

Les invasions des colonies grecques en Sicile furent surtout fréquentes dans le huitième siècle (av. J.-C.). Sous la conduite de l'Athénien Théoclès, les Chalcidiens y fondèrent *Naxos*, en 736 (3); trois ans plus tard, les premiers fondements de *Syracuse* furent posés par une colonie corinthienne (4), et bientôt après on vit s'élever *Mégare* (5), *Léontium*, *Catane* (6), puis, un peu plus tard, *Himère* (7), *Sélinonte* (8), *Agrigente* (9). Les premiers temps de ces établissements furent calmes et prospères; toutes ces cités devinrent en peu de temps opulentes et considérables. Par les formes des cithares représentées sur

(1) Raoul-Rochette, *Histoire critique de l'établissement des colonies grecques*, t. I, liv. IV, ch. III, p. 368.

(2) M. Brunet de Presle ne croit pas que la fondation de Lilybée remonte à une date si ancienne (Cf. *Recherches sur les établissements des Grecs en Sicile*, p. 203); mais nous avons suivi à ce sujet l'opinion de Mongitore, dans sa dissertation : *Regni Siciliæ delineatio* (*Thesaurus Antiquitatum Italiæ*, t. X).

(3) Strab., VI, p. 267.

(4) Thucydid., VI, c. 3. — *Euseb. Chronic. Can.*, lib. II, p. 321, édit. Mediol., 1818.

(5) Strab., X, p. 445.

(6) Euseb. Chronic. Lib. II, p. 321.

(7) Thucydid., VI, c. 5.

(8) *Idem.*, VI, c. 4.

(9) *Ibid.*

les médailles de ces villes, et dont il sera parlé plus loin, il ne paraît pas douteux que plusieurs des colons qui les fondèrent fussent des Ioniens de l'Asie Mineure.

En voyant les faibles résultats de nos recherches, pour trouver des monuments qui pussent nous fournir des renseignements relatifs à la musique des anciens habitants de la Sicile, nous avons été frappés d'étonnement. A l'exception de quelques belles ruines d'architecture, cette île, à laquelle se rattachent tant de souvenirs, n'a pas même conservé de débris de ses arts de l'antiquité : des médailles, un petit nombre de vases, un sarcophage, ont été nos seules ressources. En y réfléchissant, toutefois, nous avons compris qu'il en devait être ainsi, car jamais les dévastations de la guerre ne furent plus horribles que dans ce beau pays. Sans parler des rivalités de villes et des collisions qui en furent les conséquences, si l'on jette un coup d'œil sur l'histoire de la Sicile, après la catastrophe de l'expédition des Athéniens, quelle succession non interrompue de désastres depuis 410, où commencent les guerres de Denys contre les Carthaginois, jusqu'à la prise de Syracuse par les Romains et la soumission de toute l'île, deux cents ans plus tard ! Que de destructions, de cités anéanties jusqu'aux derniers vestiges ! Puis vinrent les déprédations romaines et les rapines de l'infâme Verrès, si éloquemment flétries par Cicéron ! Si l'on peut s'étonner, c'est qu'au milieu de tant de malheurs, il se soit trouvé des philosophes, des poëtes et des artistes ; comme si ces consolateurs de l'humanité devaient toujours être à côté de ceux qui l'affligent et la déshonorent !

Les Grecs de la Sicile ne différaient pas de ceux de l'Hellade par le caractère, le goût et les penchants, sauf certaines modifications opérées par le mélange des Doriens et des Ioniens ; de ces associations résulta qu'aucune des populations siciliennes ne put être assimilée aux Spartiates. Aucune fusion ne se fit entre les Grecs et les Sicules, premiers occupants du pays : retirés au nord-ouest et dans les montagnes, ceux-ci possédaient quelques villes importantes et formaient un État indépendant. Ils avaient des dieux particuliers : *Adranos* et ses fils, les *Palici*, auxquels ils avaient élevé des temples et des autels (1). Quant à la religion des Grecs siciliens, elle était la même que celle des Hellènes du continent, et leur culte consistait aussi en sacrifices et en hymnes, cantiques et litanies chantés au son de la flûte, de la lyre et de la ci-

(1) Cf. un long passage de Macrobe sur les *Palici*. Saturn., V, 19.

thare. Des temples avaient été élevés à Jupiter Olympien, à Apollon, à Minerve, à Diane, à Vénus Érycine, à Bacchus, à Cérès et à sa fille Proserpine, à la Fortune, à Aristée, géant échapé aux coups de la foudre de Jupiter, dans la guerre contre les dieux, et inventeur de l'huile. La dévotion des Siciliens était grande pour Neptune, car c'est un dieu puissant pour des insulaires. Vulcain, dont on supposait que les forges étaient dans l'Etna, avait aussi des temples et était une des divinités redoutées. Quant à ceux où Hercule était honoré, ils étaient des témoignages de reconnaissance et non de crainte; cet Hercule était la civilisation personnifiée dont on était redevable aux Phéniciens : le héros thébain qui portait le même nom n'en était qu'une imitation. Pour le culte de tous ces dieux, il y avait des chants spéciaux composés par des poëtes chanteurs à la tête desquels se place *Stésichore*, né à Himère, et qui vécut au milieu du septième siècle (av. J.-C.). La beauté de ses ouvrages, parmi lesquels on remarquait plusieurs poëmes épiques, des hymnes et des pæans pour les dieux, l'avait fait comparer à Homère : il les chantait en s'accompagnant de la lyre. Stésichore mourut à Catane dans un âge avancé : les magistrats de cette ville donnèrent son nom à la porte près de laquelle était son tombeau. Après la destruction d'Himère par les Carthaginois, ceux-ci enlevèrent une admirable statue de ce poëte-chanteur, que Scipion fit rendre aux Thermitains après la prise de Carthage. Elle fut prise plus tard par Verrès (1).

Après Stésichore, Aristoxène, de Sélinonte, et Télestès, de la même ville, se distinguèrent comme poëtes chanteurs et compositeurs d'hymnes pour les dieux, ainsi que par leurs poésies dithyrambiques. Télestès vivait dans la xcv^e olympiade (398 ans avant J.-C.).

La musique était employée dans les fêtes publiques où se déployait une grande pompe : « Quoique consacrées par le culte public, dit « M. Brunet de Presle (3), elles étaient loin d'avoir un caractère grave « et sévère, ce qui n'était pas dans l'esprit de la religion païenne, ni « surtout dans les habitudes des Siciliens. Souvent elles dégénérèrent « en orgies, etc. » Les fêtes les plus solennelles étaient celles de Cérès et de Proserpine. On donnait le nom de *Thesmophories* aux fêtes de

---

(1) Cicéron, *Verr.*, II, 35. Erant signa ex ære complura; in his mira pulchritudine ipsa Himera, in muliebrem figuram habitumque formata, ex oppidi nomine et fluminis. Erat etiam Stesichori poetæ statua senilis, incurva, cum libro, summo, ut putant, artificio facta, etc.

Cérès : elles étaient célébrées deux fois chaque année, la première à l'époque des semailles, l'autre à celle de la moisson. Les Thesmophories duraient dix jours, pendant lesquels les femmes célébraient, dans des enceintes consacrées, des mystères où la pudeur n'était guère respectée. Les hommes s'enivraient, échangeant entre eux des invectives grossières, en mémoire des plaisanteries adressées à Cérès, pendant qu'elle cherchait sa fille. Durant les processions des habitants qui se rendaient dans la campagne pour la célébration de ces fêtes, on entendait retentir un grand nombre de flûtes doubles, accompagnées du bruit des cymbales, des crotales et du tambour bachique : rien n'indique qu'on y chantât des hymnes et des cantiques.

Les fêtes de Proserpine se nommaient *theogamica*, mot qui indique qu'elles se célébraient en mémoire de son mariage. Un des jours de la durée de ces fêtes était appelé *anthestérie*, c'est-à-dire, fête florale, en souvenir des fleurs que cueillait la déesse quand elle fut enlevée. Dans la musique qui accompagnait les processions de cette fête, il n'y avait que des flûtes et des cithares, sans cymbales, crotales ou tambours. Le dernier jour de la fête s'appelait *anacalypteria*, parce qu'on appelait de ce nom le jour où la fiancée paraissait pour la première fois sans voile devant son époux, et où elle recevait le présent de noces. Suivant une tradition, ce présent, pour Proserpine, avait été la Sicile; mais, d'après une autre version, le pays d'Agrigente seulement lui aurait été donné. C'est dans cette ville et à Syracuse que la fête de Proserpine se célébrait avec le plus de pompe.

Dans la fête de Vénus Érycine, on chantait des épithalames accompagnés de la lyre ou de la cithare. Quant aux fêtes de Bacchus, elles se célébraient particulièrement dans la petite ville d'Arbelles. Les instruments de percussion y étaient réunis aux flûtes et aux cornets. Il était d'usage de veiller la nuit entière de la solennité ; mais ce n'était pas pour fêter la sobriété : on y faisait des concours de buveurs et un prix était décerné au plus intrépide.

Ces cérémonies religieuses n'étaient pas les seules fêtes publiques qui se célébrassent en Sicile ; il y en avait aussi de patriotiques au premier rang desquelles étaient celles de la liberté, en l'honneur de Jupiter libérateur. Elles avaient été instituées en mémoire de l'expulsion de Thrasybule et du rétablissement de la République. Cette fête était annuelle; on y donnait des jeux aux sons de la flûte, et l'on immolait quatre cent cinquante bœufs qui servaient à des banquets publics. Le

peuple de Syracuse avait aussi décrété qu'une fête, instituée à perpétuité, honorerait la mémoire de Timoléon, au jour anniversaire de sa mort, par des concours de musique, des combats gymniques et des courses de chevaux, parce que, après avoir exterminé les tyrans, vaincu les barbares et repeuplé les grandes villes ruinées par la guerre, il avait donné des lois aux Siciliens (1).

La poésie pastorale, qui fut toujours chantée, est née dans les champs de la Sicile. « On conçoit, en effet, dit avec raison un littérateur distin-« gué (2), que la vue d'un pays si riant et si fertile, où l'habitant des « campagnes acquérait sans de pénibles efforts une heureuse aisance, « ait inspiré un peuple auquel la nature avait départi le don de peindre « vivement toutes ses impressions. » Dans la légende de Daphnis, la mythologie a fait d'un berger le représentant de ce peuple. Né des amours de Mercure et d'une nymphe sicilienne, Daphnis apprit du dieu Pan le chant et l'art de jouer de la flûte : il reçut des nymphes, compagnes de sa mère, l'inspiration et le goût du chant pastoral. Conduisant son immense troupeau, il composait des poésies champêtres sur une mélodie qui, suivant la légende, ne s'est point effacée du souvenir des pâtres de la Sicile. Il suivait Diane à la chasse et charmait son oreille par les sons de sa flûte. Une nymphe avait touché son cœur et reçut ses serments. Jalouse, elle l'avait menacé de sa vengeance s'il trahissait sa foi; mais la fille d'un roi, l'ayant enivré, lui fit oublier la menace et sa promesse : il en fut puni par la perte de la vue. Théocrite et Virgile ont chanté Daphnis, le premier, dans l'amour qui le rendit heureux (3), le second, dans son infortune (4). Le chant de Daphnis vit encore chez le peuple hellénique de la Sicile; il n'est autre que celui des *siciliennes* si poétiques, si gracieuses et si tendres, qui ont parfois inspiré aux maîtres de l'art d'heureuses imitations.

Daphnis est le peuple sicilien lui-même, peuple poëte et chanteur; Diomos, pâtre sicilien qui fut l'auteur de l'air pastoral antique appelé *bucoliasme,* et dont parle Athénée (5), fut dans la réalité ce que Daphnis est dans la mythologie. Théocrite, le plus célèbre des poëtes bucoliques,

(1) Plutarque, *Timoléon.*
(2) M. Brunet de Presle, ouvrage cité, p. 485.
(3) Théocrite, Idylle 27.
(4) Virgile, Églog. V. Exstinctum Nymphæ crudeli funere Daphnin
Flebant, etc.
(5) Athen., XIV, c. 3, p. 619.

né à Syracuse, dans la première moitié du troisième siècle avant Jésus-Christ, a peut-être pris dans certaines chansons des bergers de sa patrie les sujets de quelques-unes de ses idylles pastorales, dont son art admirable, qui s'élève jusqu'à la simplicité, a fait des modèles de perfection. Ce grand poëte n'a point eu de modèle connu; ses successeurs et imitateurs ne l'ont point égalé, soit dans l'antiquité, soit dans les temps modernes. Il est hors de doute que ces idylles ont été chantées chez les Grecs, car toute poésie l'était chez les anciens, particulièrement celle qu'on désigne sous le nom de *lyrique*.

Comme au théâtre d'Athènes, la musique était employée sur ceux de la Sicile et dans les mêmes conditions. Sous le règne d'Hiéron, tyran de Syracuse, Eschyle fut appelé dans cette ville pour y faire représenter sa tragédie des *Perses*, qui avait été jouée avec succès à Athènes et qui excita l'enthousiasme en Sicile. Dans l'année 476 avant Jésus-Christ, il y donna ses *Étnéennes*, pièce composée à l'occasion de la fondation de la ville d'*Etna*, par Hiéron; puis il retourna à Athènes, où il fut couronné, en 473, pour les tragédies de *Phinée*, des *Perses*, de *Glaucus* et *Prométhée*. Il fut rappelé une seconde fois en Sicile par Hiéron. On ignore et la date de ce voyage et le titre de la tragédie qu'il y donna, mais on sait que l'arrivée du poëte à Syracuse dut précéder l'année 467, où Hiéron mourut. On retrouve Eschyle à Athènes où il donna, dans l'année 459, sa trilogie des Orestides: *Agamemnon*, les *Choéphores* et les *Euménides*. On dit que le chagrin qu'il eut de se voir préférer Sophocle le décida bientôt après à se retirer à Syracuse; mais les troubles qui y éclatèrent au commencement de 456 lui firent préférer le séjour de la riante Géla. Il y mourut dans la même année, à l'âge de soixante-neuf ans. Les habitants lui rendirent de grands honneurs funèbres et lui élevèrent un tombeau. Ce fut le père de la tragédie grecque qui organisa le chœur tragique en Sicile, et qui régla le chant ainsi que le jeu des flûtes; car il portait de grands soins dans la mise en scène de ses ouvrages, dont il dessinait lui-même les danses. Déjà familiarisés avec les jeux de la scène par les comédies d'Épicharme, les Siciliens montrèrent un goût passionné pour la tragédie. Ils en donnèrent de nouvelles preuves après le désastre des Athéniens dans leur expédition contre Syracuse: parmi les prisonniers se trouvèrent quelques hommes lettrés et musiciens qui, parcourant le pays et chantant des scènes ou des tirades des pièces d'Euripide, furent soulagés dans leurs misères par les habitants, et même obtinrent leur liberté.

La musique fut employée dans la comédie en Sicile comme elle l'avait été dans l'Hellade et dans les atellanes des Osques; mais il ne reste que des fragments trop courts des comédies doriennes du poëte philosophe Épicharme, pour qu'on puisse savoir comment les joueurs de flûte y remplissaient leur mission. Toutefois on sait que la plupart des sujets de ces pièces étaient mythologiques : leur exposition était simple, et l'on n'y trouvait rien de semblable à l'intrigue dramatique ni aux incidents imprévus de la comédie moderne. Les pièces d'Épicharme se distinguaient surtout par la peinture de caractères, de vices ou de ridicules. On attribue à ce poëte comique l'invention de l'ivrogne et du parasite, personnages qui, depuis plus de deux mille ans, ont excité le rire sur les scènes de l'antiquité comme sur les nôtres. Il est vraisemblable que, dans les formes si simples de ces comédies, le chœur qui y était introduit ne servait qu'à chanter de certaines maximes de morale, accompagné par la flûte ou par la lyre.

L'histoire ne mentionne qu'un petit nombre de musiciens exécutants, nés dans la Sicile, dont les noms soient sortis de l'obscurité : ceux qu'elle nomme étaient des joueurs de flûte, car on ne connaît pas de cithariste sicilien qui se soit illustré. Le plus ancien flûtiste fut ce *Diomos*, à qui l'invention de l'air pastoral sicilien appelé *bucoliasme* est attribuée. Après lui vient *Midas* d'Agrigente, qui remporta le prix de la flûte aux jeux Pythiques, et dont Pindare a chanté le triomphe dans sa douzième ode sur ces jeux. C'est à ce même Midas que le scoliaste de Pindare rapporte l'anecdote de l'anche de la flûte qui, s'étant recourbée par accident, ne permettait plus au musicien de tirer des sons et le mettait dans l'impossibilité d'obtenir le prix, quand l'artiste eut la présence d'esprit de retourner l'instrument et d'en tirer des sons à la manière de la syrinx. Surpris et charmé des sons qu'il fit entendre, l'auditoire lui décerna la victoire. Andron de Catane fut un autre joueur de flûte qui, d'après le témoignage de Théophraste rapporté par Athénée, inventa l'air de danse appelé *sicilienne* et en dessina les pas et les figures, d'où était venue l'expression *siciliser*, pour *danser* (1).

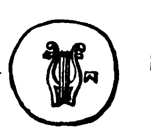
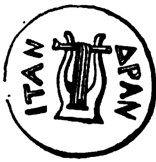
Eusèbe dit qu'on attribuait aux Siciliens l'invention de l'espèce de cithare appelée *phorminx*, ainsi que celle des crotales (2). Dans cette asser-

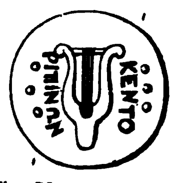
(1) *Athen.*, I, c. 19, p. 22. Θεόφραστος δὲ πρῶτόν φησιν Ἄνδρωνα τὸν καταναῖον αὐλητήν, κινήσεις καὶ ῥυθμοὺς ποιῆσαι τῷ σώματι, αὐλοῦντα· ὅθεν σικελίζειν τὸ ὀρχεῖσθαι παρὰ τοῖς παλαιοῖς.

(2) Eusèbe, *Prépar. Évang.*, X, 6. Σικελοί τε οἱ πρὸς τῇ Ἰταλίᾳ πρῶτοι φόρμιγγα εὗρον οὐ πολὺ τῆς κιθάρας λειπομένην, καὶ κρόταλα ἐπενόησαν.

tion, l'erreur est manifeste, car Homère a parlé de la phorminx dans la description du bouclier d'Achille (1) : or, suivant les marbres de Paros, le poëte vivait deux siècles avant que les premières colonies grecques fussent établies en Sicile. Quant aux crotales des diverses sortes, elles existaient en Égypte deux mille ans avant qu'il y eût des Siciliens. Ce qui a pu donner lieu à la tradition rapportée par Eusèbe, concernant la phorminx, c'est qu'on voit sur quelques médailles siciliennes et sur un vase peint décrit et figuré dans plusieurs recueils (2) une cithare à six cordes dont la forme n'est ni celle des cithares de l'Hellade, ni celle des cithares de l'Asie Mineure, des Étrusques et de la Grande Grèce représentées sur un grand nombre de monuments.

Au surplus, les médailles de plusieurs villes de la Sicile offrent sur une de leurs faces des cithares qui rappellent par leurs formes celles des Doriens, des Ioniens et des autres populations grecques ; ainsi une médaille de Lilybée, différente de celle qu'on a vue sous le numéro 45, offre d'un côté une belle tête d'Apollon et de l'autre la cithare dorienne à quatre cordes ; d'autres médailles de Naxos, d'Adranum, du Centorbi et de Panorme ou Palerme ont, dans leurs cithares, les formes ionienne, lydienne et chalcidienne, comme on le voit dans ces figures (3).



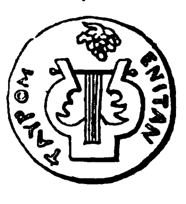


Fig. 73.

La lyre fut aussi en usage chez les Siciliens ; il est même à peu près certain que, dans les premiers temps de l'établissement des Grecs en Sicile, cet instrument et la flûte furent seuls connus chez les colonies doriennes, comme ils l'étaient alors à Sparte, à Athènes et à Thèbes. La cithare ne dut être introduite dans le pays que par les Ioniens venus

---

(1) *Iliad.*, XVIII, v. 569-70.

Τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείῃ
Ἱμερόεν κιθάριζε.

(2) Lenormant, Élite des monuments céramographiques, t. IV.

(3) Saint-Non, *Voyage pittoresque, ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, Ve vol., 2e part.

de l'Asie Mineure. Toutefois un seul monument sicilien nous offre la représentation d'une lyre; ce monument est un des rares vases peints de fabrique sicilienne. L'instrument, remarquable par sa longueur et par celle de ses cordes, est un heptacorde joué par un satyre. Ses dimensions indiquent un diapason grave destiné au chant de voix de basse. En voici la forme :



Fig. 74.

Un sarcophage antique dont les sculptures sont d'une beauté remarquable, est placé dans la cathédrale d'Agrigente depuis environ deux siècles : il y est employé pour les fonts baptismaux, et malheureusement cet usage journalier en compromet la conservation. Dans un des bas-reliefs de ce précieux monument, à droite, sont les figures de deux jeunes filles jouant d'un instrument inconnu; nous les reproduisons dans la figure 75.

Les instruments placés dans les mains de ces jeunes filles ne sont point grecs; aucun monument égyptien, chaldéen, assyrien, ou de l antiquité grecque et latine, n'en offre de semblable. Leur forme est longue, étroite; une table d'harmonie s'étend depuis la tête jusqu'à l'extrémité inférieure. La tête paraît renversée en arrière, comme celle du luth; elle est percée de trous pour l'attache des cordes; ces cordes passent sur un sillet qui leur donne un point d'appui nécessaire à leur

sonorité, ce qui était inconnu chez les Grecs, dont les lyres et les cithares résonnaient à la manière des harpes, et qui n'ont pas eu d'ins-



Fig. 75.

trument à cordes pincées avec un manche et une touche. Les cordes sont au nombre de neuf dans les instruments du sarcophage d'Agrigente. Un renflement assez considérable se fait voir à la partie inférieure d'un des instruments et semble indiquer le corps d'un luth. On ne peut méconnaître dans cette figure d'instrument une grande analogie avec l'*eoud* ou luth sémitique, dont la plus ancienne mention connue aujourd'hui a été faite par le Farabi, douze siècles après l'âge probable du monument d'Agrigente. Si nous cherchons l'explication de ce problème archéologique, il nous paraît que les faits authentiques de l'histoire peuvent nous la donner. On sait, en effet, que les Carthaginois s'emparèrent d'Agrigente en 255 avant Jésus-Christ, et que cette

ville ne leur fut enlevée par les Romains qu'en 210; ils l'occupèrent donc pendant quarante-cinq ans. Il y a lieu de croire que, durant cette période, certains usages, certaines choses qui leur étaient propres, se naturalisèrent chez les habitants, et tout porte à croire que de ce nombre fut l'instrument qu'on remarque sur le monument d'Agrigente. Cet instrument serait donc carthaginois, c'est-à-dire phénicien ou arabe, en un mot, d'origine sémitique. Or un instrument analogue se retrouve en Asie au dixième siècle; il existe encore aujourd'hui chez les Arabes : le rapport nous paraît concluant et notre conjecture pleinement justifiée. Si on ne l'admettait pas, l'existence du monument d'Agrigente serait inexplicable.
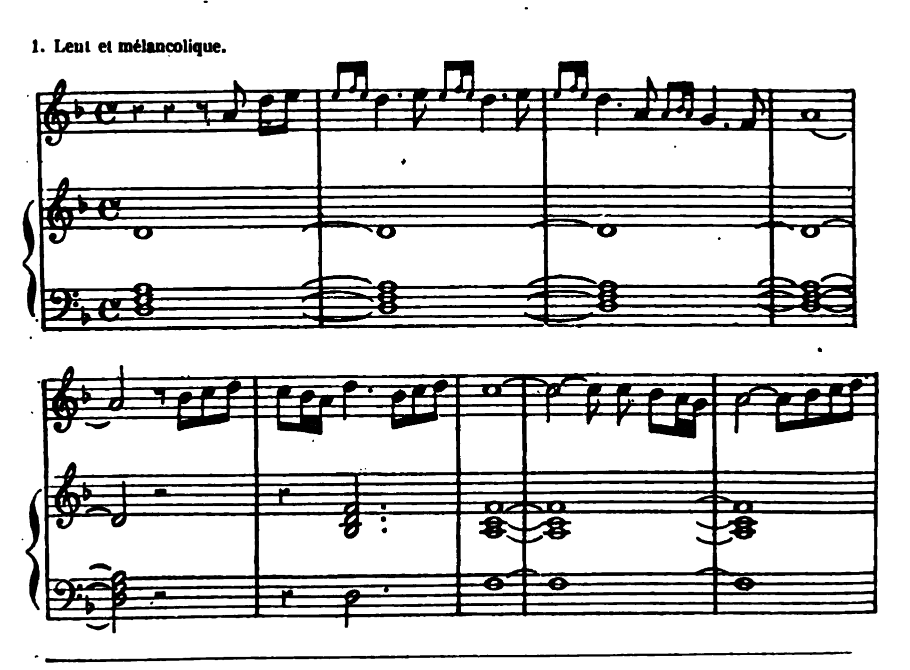
Ainsi que nous l'avons dit, les destructions barbares, sauvages, dont l'histoire de la Sicile est remplie, n'ont presque rien laissé subsister de ce qui aurait pu nous instruire concernant la musique des peuples anciens qui y ont vécu. Deux vases de fabrication sicilienne sont les seuls restes de l'antiquité qui nous fassent voir des flûtes chez les populations grecques de cette île : ces flûtes sont doubles. Dans la peinture d'un de ces vases, les deux tubes de la flûte sont égaux; dans l'autre ils sont inégaux. Aucun passage d'auteur ancien n'indique l'usage, chez les Siciliens, de la flûte simple ou monaule, ni de la flûte oblique, et aucune représentation de ces instruments ne se voit sur les médailles ni sur les vases. Il en est de même pour la trompette : rien ne fait connaître si les Siciliens en ont fait usage avant que la Sicile fût devenue province romaine. Quant aux instruments de percussion, il n'est pas douteux que le tambour et les cymbales aient été employés dans les fêtes de Bacchus; car le culte de ce dieu fut établi dans les villes dont l'origine était ionienne : il paraît même que ce culte avait pénétré à Syracuse, bien que sa population fût principalement dorienne. Les crotales étaient également en usage dans ce pays, puisque Eusèbe les en croyait originaires.

Nous avons dit que plusieurs voyageurs et philologues ont reconnu, dans certains cantons de la Sicile, des traditions de poésie et de chant sémitiques : on hésite sur les époques auxquelles il faut rapporter ces poésies riches d'images, et ces vagues mélodies qui appartiennent incontestablement à l'Orient. Faut-il remonter jusqu'aux Carthaginois ou même jusqu'aux Phéniciens? ou bien l'origine de ces choses se trouve-t-elle dans la possession d'une partie de la Sicile qu'eurent les Arabes, depuis 827 jusqu'en 1090, époque où ils en furent expulsés par Roger le
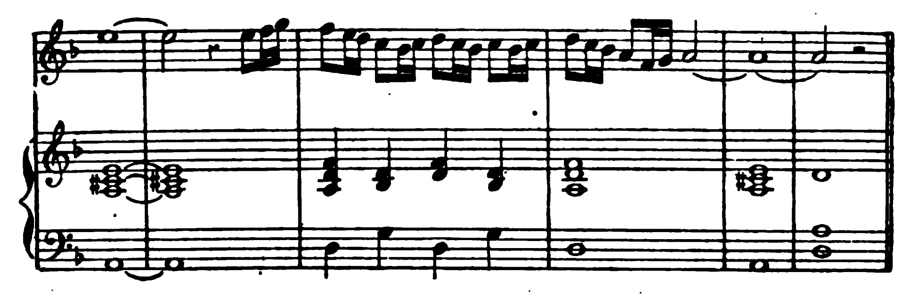
Normand? A considérer le caractère de quelques-uns de ces chants, c'est à cette dernière époque qu'ils semblent appartenir, car leur style est absolument arabe, comme on en peut juger par le premier spécimen que nous donnons ici : il est considéré par les habitants de la Sicile comme la mélodie la plus ancienne connue dans le pays (1). Nous n'avons pas les paroles de cet air; elles sont en patois des chantres siciliens : leur sens est que « la nuit inspire la tristesse et réveille de pé« nibles souvenirs; mais viennent les premiers rayons du jour, aussitôt « la gaieté renaît avec eux. » Le mouvement de cet air est très-lent, sauf les notes d'ornement, qui doivent être exécutées avec rapidité; la mesure est parfois indécise à la fin des phrases; l'accent de la voix doit être mélancolique. L'harmonie qui accompagne le chant n'est composée que d'accords simples et tenus, pour remplacer les *rasgadas* grattés par les paysans siciliens sur la guitare champêtre appelée *colascione.*

Chant sicilien.
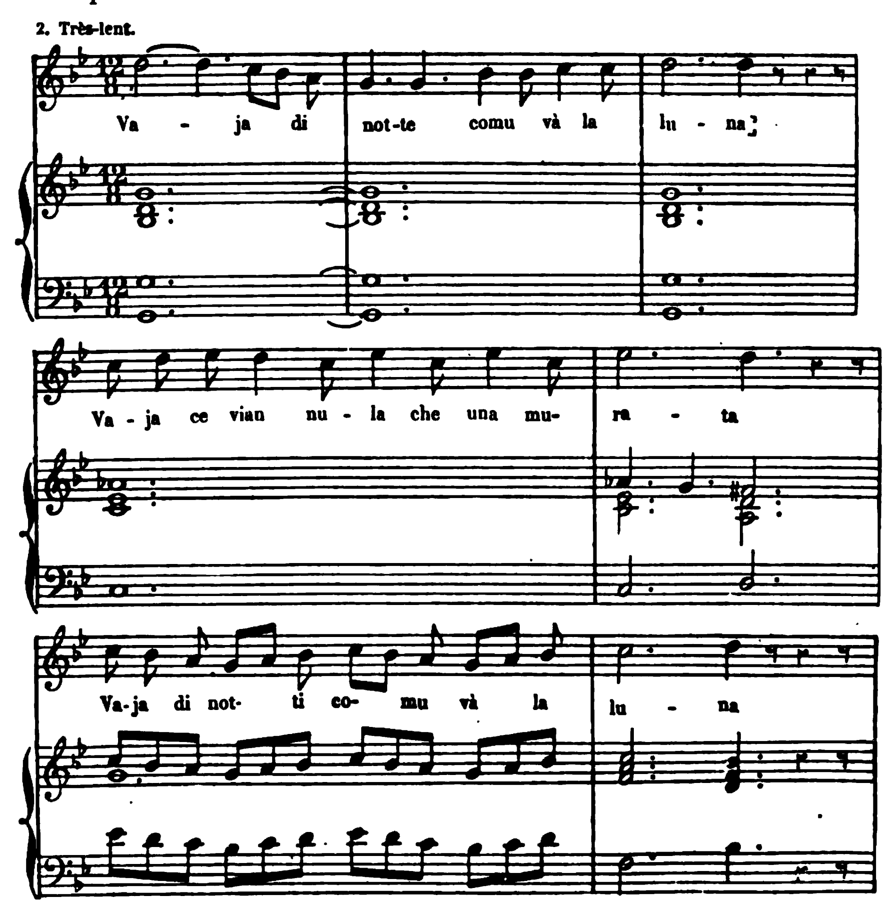
1. Lent et mélancolique.
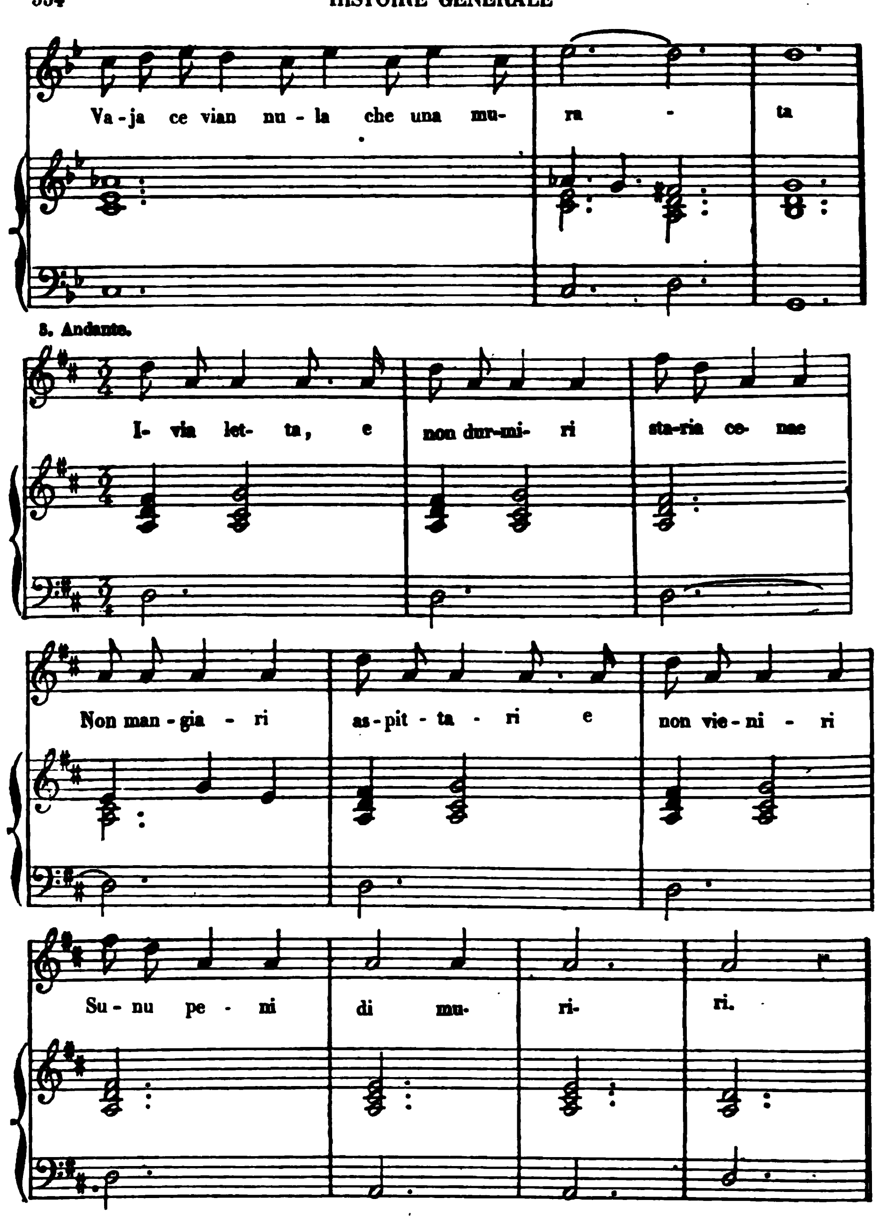


(1) Nous sommes redevable à l'obligeance parfaite de M. Chiaromonte, compositeur et professeur distingué de chant, Sicilien de naissance, de la communication de ces originales mélodies auxquelles il a ajouté une harmonie simple, analogue au caractère rêveur des chants.



Ce chant, comme ceux qu'on voit ci-après, avait plusieurs couplets. Le deuxième et le troisième semblent avoir une autre origine que le premier. Il y a lieu de croire que ce sont des inspirations populaires de la Sicile; toutefois on les considère dans le pays comme très-anciens. Les paroles sont en dialecte sicilien.





Aucun chant grec de la Sicile n'a été sauvé de l'oubli; là, comme dans la Grande Grèce, comme dans l'Hellade, comme dans les îles de l'Archipel, toute mélodie antique a disparu. Il semble qu'une décision fatale ait voulu que nous ne pussions rien connaître de l'art des

sons cultivé par ces Grecs qui nous ont transmis de si admirables productions de poésie, de sculpture et d'architecture. Peut-être un voyageur lettré, musicien instruit et doué de l'esprit d'observation et d'analyse, pourrait-il retrouver dans la Grèce actuelle la tradition des chants de la Grèce ancienne : leur tonalité, leurs formes rhythmiques, les feraient aisément reconnaître. Tant de traditions sont restées chez le peuple moderne, bien que dégénéré par une longue oppression, qu'il y a lieu de croire que les mélodies populaires des vieux Hellènes n'ont pu être complétement oubliées. Les chants de cette espèce vivent par la tradition. Nonobstant leur foi chrétienne, les Grecs de nos jours conservent encore beaucoup de superstitions païennes de leurs ancêtres. Ils croient à l'existence de certains génies gardiens des rivières, des sources, des montagnes et des arbres; ils se persuadent que les maladies sont causées par trois magiciennes immortelles (les Parques des anciens), dont l'une porte un grand registre, l'autre des ciseaux, la troisième un balai. Elles entrent ensemble et invisibles dans les maisons qu'elles ont marquées de leur influence funeste : l'une inscrit sur son livre le nom de la victime désignée ; la seconde la blesse de ses ciseaux, la troisième la fait disparaître avec son balai. Dans un canton qui fait partie de l'ancienne chaîne du Taygète, les habitants croient qu'au sommet le plus élevé de ces montagnes dansent incessamment en rond trois belles filles qui ont des jambes et des pieds de chèvre. Ils sont persuadés que si, par imprudence ou par ignorance, un homme se hasarde sur cette colline mystérieuse, il est lancé sur les rochers et mis en pièces, après avoir subi les embrassements de ces êtres surnaturels. C'est à la fois un souvenir des satyres, des danses dionysiaques et des anciens sacrifices humains.

Si des traditions si contraires à l'esprit du christianisme ne se sont pas effacées, il paraît peu vraisemblable que, de chants qui se transmettent d'âge en âge, il ne soit rien resté dans la mémoire d'un peuple qui parle la langue des anciens temps, simplement modifiée. Un tel oubli est d'autant moins admissible que chez les Grecs modernes, comme chez les anciens, des rhapsodes, chanteurs aveugles et ambulants, visitent les villes, les villages, et chantent aux auditeurs rassemblés en foule autour d'eux les chansons de tous les temps dont ils savent une prodigieuse quantité, s'accompagnant d'une sorte de viole à cinq cordes, assez semblable à la lyre antique, à laquelle un manche est ajusté et qui

se joue avec l'archet. Le savant Fauriel a publié une très-intéressante collection de chants populaires de la Grèce moderne : malheureusement il n'était pas musicien et n'a donné que le texte de ces pièces, dont les mélodies auraient doublé le prix. Si quelque jour ces chansons sont recueillies avec leur musique par un homme doué de toutes les qualités nécessaires, on sera peut-être en possession de ce qui a manqué jusqu'à ce jour, pour apprécier à sa juste valeur la musique des anciens Grecs.

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS CE VOLUME.

LIVRE SEPTIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES DE L'ASIE MINEURE ET DE LA GRÈCE.

LIVRE HUITIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES ITALIQUES.

PREMIÈRE SECTION.

LA MUSIQUE CHEZ LES ÉTRUSQUES.

DEUXIÈME SECTION.

LA MUSIQUE DANS LA GRANDE GRÈCE.

TROISIÈME SECTION.

LA MUSIQUE CHEZ LES ROMAINS.

QUATRIÈME SECTION.

CHAPITRE NEUVIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES DE LA SICILE.

FIN DE LA TABLE DU TROISIÈME VOLUME.



